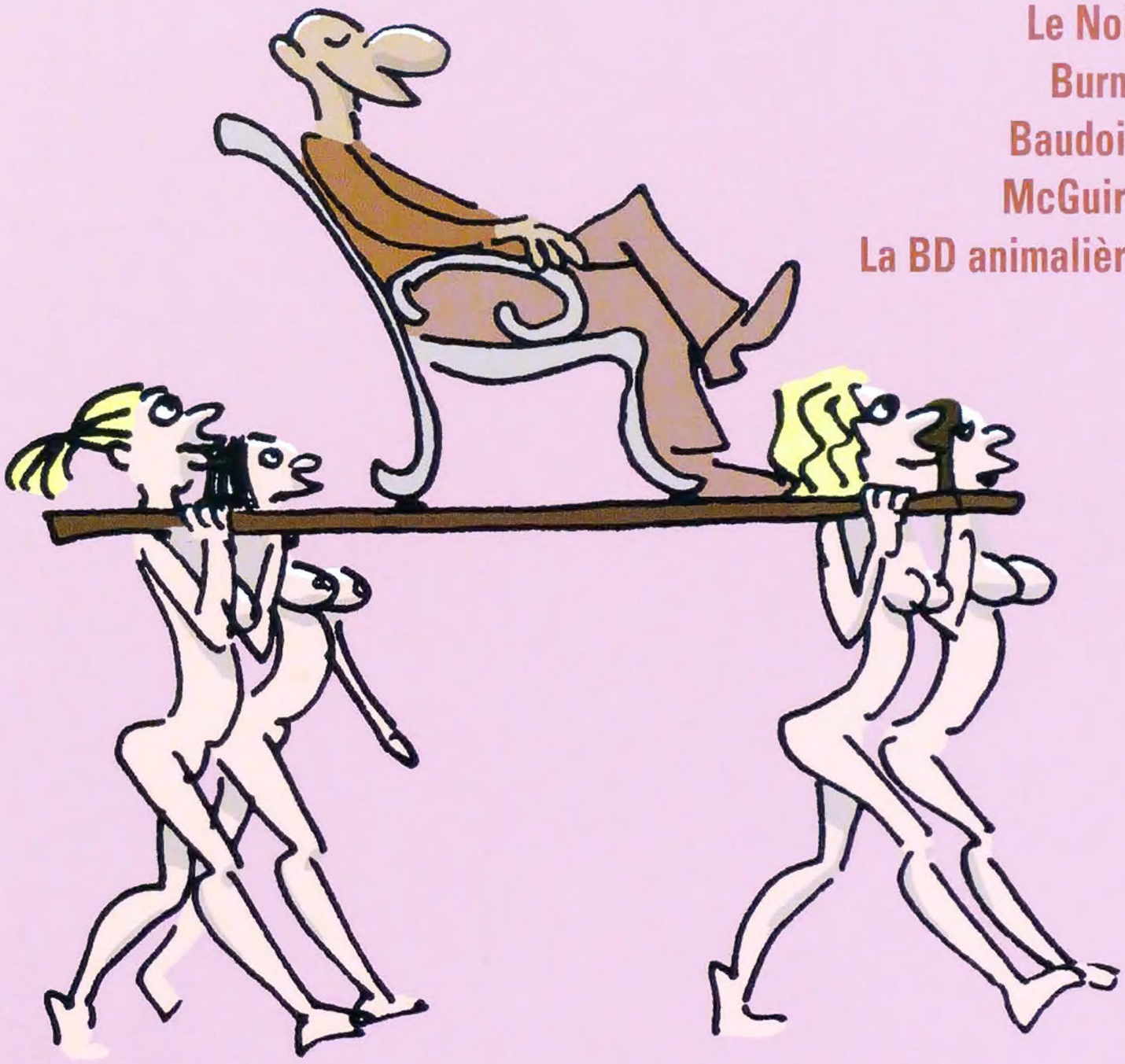
NEUVIEME ART

12
janvier
2006

Wolinski
Métal hurlant
Le Noir
Burns
Baudoin
McGuire
La BD animalière



NEUVIEME ART

12
janvier
2006

Après s'être accordé une année de pause, *9e Art* est de retour.

Nous renouons avec la périodicité annuelle et nous avons mis ce temps de réflexion à profit pour faire évoluer la revue. Nos fondamentaux sont inchangés : il s'agit toujours pour nous de faire connaître et de valoriser le patrimoine de la bande dessinée, tout en interrogeant ses évolutions les plus contemporaines ; de dialoguer avec les créateurs les plus importants et de saluer les talents émergents. D'accompagner, aussi, la programmation du musée d'Angoulême.

Trois principaux changements ont été apportés à votre revue : la modification de son aspect extérieur, tout d'abord. Un format plus compact, une pagination plus copieuse, une maquette renouvelée.

Deuxièmement, nous avons voulu ajouter le plaisir au savoir en proposant plus de bandes dessinées à lire, sous la forme de récits complets (signés, dans ce numéro : Yves Chaland, Nicole Claveloux, Richard McGuire, Michel Pirus, Wolinski).

Enfin, nous prenons acte de ce que la bande dessinée n'échappe pas à l'accélération générale typique de notre temps, de sorte que la notion de « patrimoine », loin de se limiter aux productions du XIXe siècle ou de l'avant-guerre, s'étend désormais à des œuvres récentes et déjà, trop rapidement, passées. Toutes les époques du neuvième art intéressent *9e Art*, et c'est cette curiosité sans exclusive que nous souhaitons vous faire partager.

La crise du marché de la bande dessinée que nous pronostiquions dans notre numéro précédent semble bel et bien déclarée, même si les grands éditeurs font encore comme si de rien n'était. Dans ce contexte de production inflationniste, où les repères bougent très vite (déjà 40 % des BD publiées en France sont des mangas, et voici que nous arrivent les premières œuvres traduites du chinois), une revue qui soit un lieu de questionnement et de réflexion n'est probablement pas tout à fait inutile. ■

| *Thierry Groensteen* |

Le sourire de la Joconde, la feuille Canson et l'adieu aux armes

Trois événements marqueront le début de l'année 2006.

Le premier d'entre eux est, pour ce dixième anniversaire de la revue *9e Art*, ce retour au rythme annuel que j'annonçais l'année dernière. Nous voilà de nouveau confrontés à notre ambition initiale : occuper la position de la référence esthétique, culturelle, sociale de notre art si singulier : au carrefour des arts plastiques, de la littérature, de la presse, de la sociologie, de la politique. Et cela en reprenant la hauteur de l'annualité, indifférents aux foucades et actualités versatiles. On constatera que nous ne l'avons pas fait n'importe comment : un format manga ramassé – nous l'espérons néanmoins tout aussi agréable à l'œil que nos beaux formats albums des années 1996-2004 –, mais qui comprend surtout bien davantage de ces textes de fond qui ont fait notre réputation, à lire tout l'année. Enfin, on va pouvoir réfléchir aux grands enjeux de la bande dessinée dans le métro de Séoul et de Tokyo, voir celui de Paris, Lyon ou Marseille, ce qui devenait franchement difficile sous notre aspect précédent…

Le second événement est que ce renforcement de la dynamique de la revue du musée de la Bande dessinée d'Angoulême coïncide avec la décision, qui vient d'être prise définitivement, de reconstruire ce musée dans un bâtiment beaucoup plus adapté, conçu exprès pour le recevoir et aujourd'hui terminé. Nos collections, durant ces dix années, avaient triplé pour devenir le plus grand ensemble patrimonial de bande dessinée du monde. Elles seront présentées dans 4 000 m² d'anciens chais à cognac, une galerie de pierre du XIXe siècle, conservée et restaurée, qui s'allonge sur la rive de la Charente au cœur d'un parc arboré, juste en face de l'actuel bâtiment du CNBDI. Les travaux débuteront à la fin de 2006, et l'inauguration est fixée à janvier 2009 : voici le nouveau musée de la Bande dessinée à trois numéros de *9e Art* !

Naturellement, des voix s'élèvent déjà pour contester un projet qui se compte, bâtiment compris, en dizaines de millions d'euros. N'y aurait-il pas mieux à faire avec tout cet argent en faveur de la bande dessinée, des jeunes auteurs, des expositions ponctuelles voyageant dans le monde entier ? Et l'avènement de la langue numérique unique et mondialisée ne sonne-t-elle pas le glas, de toutes façons, de la conservation du patrimoine « réel », des vieux papiers, comme des vieilles pierres ?

Telle n'est évidemment pas l'opinion de la rédaction de la revue du musée. Certes, nous voilà en train de prêcher pour notre chapelle, mais avec des arguments qui nous paraissent solides et objectifs. Mieux dépenser l'argent public ? C'est oublier que le musée ne se construit pas nulle part. Cette aventure est une aventure collective, celle d'Angoulême en Charente, dont le destin aura voulu qu'elle devienne la capitale emblématique de la bande dessinée et de l'image animée, après avoir été celle du papier et de l'imprimerie, ce qui témoigne au moins de sa capacité à tutoyer l'avenir sans renier ses racines. Le financement du musée a été réuni au nom d'une politique de développement local au service de laquelle des aides européennes régionales sont allouées. Le choix n'était pas un musée pour la bande dessinée ou une autre forme de soutien, mais la priorité au projet d'Angoulême ou à tel autre projet d'équipement culturel en Charente ou ailleurs, certainement tout aussi respectable, mais ne concernant pas la bande dessinée.

Sur le fond du débat à présent, rappelons cette évidence qu'il n'y a pas d'art sans patrimoine, la télévision en témoigne, qui, obsédée par l'actualité et les impératifs de l'instant, oubliant son passé de minute en minute, a raté son rendez-vous avec l'art. Et le musée de la Bande dessinée n'est pas seul. Le bâtiment mitoyen le long

de la Charente abrite *l'école des métiers du cinéma d'animation*. La passerelle qui traversera le fleuve desservira à mi-chemin « l'île des Beaux arts » où est disposée *l'école supérieure de l'image* et sa section de bande dessinée, pépinière des futurs auteurs. Le piéton poursuivant son chemin débouchera sur le parvis du CNBDI, bâtiment futuriste de pierre, de verre et d'acier, peu adapté à abriter l'actuel musée, mais parfaitement propice pour accueillir les étudiants des nouvelles technologies graphiques du futur : *l'école nationale des jeux et des medias interactifs numériques*, *l'école nationale du documentaire de création* viennent d'y ouvrir leurs portes. Enfin, en continuant d'escalader la pente du « plateau » pour arriver en cinq minutes aux portes du vieil Angoulême, voici la *Maison des auteurs* toute neuve qui accueille les jeunes artistes en résidence.

Sans l'avoir, j'en témoigne, vraiment pensé, et au milieu des tempêtes éphémères et salutaires de la politique, naît un projet éternel : le projet d'Alexandrie, comme celui du Louvre de Vivant Denon : faire apprendre l'élève, faire œuvrer le créateur dans l'intimité des œuvres du passé, auprès desquelles, à tout moment, on peut aller se ressourcer et faire le plein d'énergie créatrice ; offrir au public béotien, amateur ou érudit de voir et sentir cette rencontre magique entre l'œuvre, l'élève et l'artiste.

Et l'avènement du monde virtuel et de ses cathédrales numériques est-il vraiment en train de laminer le vieil attachement à la création « originale » ? Au manuscrit premier, à l'huile sur la toile, à l'encre de Chine sur la feuille Canson ? Oui pour nombre d'œuvres à venir, qui commencent à se créer directement dans le monde virtuel. Encore faudra-t-il bientôt rassembler dans un nouveau musée les ordinateurs et logiciels obsolètes qui permettront de voir les plus anciennes d'entre elles. En revanche, le patrimoine du passé devra continuer d'être communiqué quelque part dans la forme que la main de l'artiste lui a, à l'origine, donnée. La Joconde sur Internet ne remplacera jamais la visite au Louvre, sur ce point tout le mode est d'accord. Mais la seule « consommation » de l'œuvre de bande dessinée par sa lecture n'épuise pas davantage le rapport à l'œuvre. Pour que la reproduction croisse et multiplie, hier par l'imprimerie, aujourd'hui par l'inflation et la vitesse des reproductions numériques, plus que jamais, il faut qu'existe quelque part un temple où l'on puisse se rendre physiquement pour sentir au plus près le souffle de la création, cette énergie mystérieuse de l'œuvre d'art. Allez donc comparer l'effet d'une œuvre originale accrochée sur un mur avec sa reproduction dans le salon d'un hôtel ! Et c'est bien le travail au plus près de cette énergie qui est essentiel aux créations nouvelles comme à leur apprentissage.

J'avais annoncé trois événements en commençant ; le troisième est modeste, même si, pour l'auteur de ce texte, il est tout à fait considérable. Quand paraîtront ces lignes, je ne serai plus directeur du Centre national de la bande dessinée et de l'image, fonctions que j'aurai quittées le 31 octobre 2005 après onze années d'exercice et douze éditoriaux pour *9e Art*. Ces colonnes dans la revue sont donc ultimes, du moins en position institutionnelle. Je suis heureux d'avoir été en mesure de conclure ainsi sur le nouveau musée, forcément nécessaire. Je suis heureux d'avoir accompagné son projet jusqu'à son démarrage irréversible. Et j'aurai été heureux toutes ces années de m'être adressé à la communauté intellectuelle de la bande dessinée. Sachez que j'ai été très impressionné de le faire, que ces articles représentaient pour moi à l'avance une montagne à gravir, en même temps qu'un très grand plaisir, celui de dialoguer avec le plus exigeant et le plus intelligent des publics : le lectorat de *9e Art*. A bientôt… ■

| *André-Marc Delocque-Fourcaud* |

À MARCHE FORCÉE VERS UN NOUVEAU MUSÉE

Le nouveau musée de la Bande dessinée est en projet depuis 1998. Durant cette longue gestation, il a été comme un serpent de mer, surgissant régulièrement, porté par des personnalités enthousiastes (responsables politiques, élus, techniciens…), puis disparaissant au gré des évènements politiques, des pesanteurs administratives, des difficultés financières.
Chaque apparition suscitait espoir, travail, éveil de l'imagination et puis tout s'évanouissait dans une nébuleuse proche de l'oubli.
Le serpent a redressé la tête avec vigueur en 2004, et cette fois devrait être la bonne.
Le projet scientifique et culturel, revu pour la troisième ou quatrième fois, est validé. Le programme architectural est achevé et approuvé depuis le 18 novembre 2005. Un programme muséographique détaillé est en cours de rédaction et le maître d'œuvre qui sera nommé début février 2006 va s'atteler sans attendre à la définition du projet architectural et muséographique. Les travaux doivent obligatoirement être engagés fin de l'année 2006 et terminés fin 2008.
C'est un marathon qui ne laisse plus de place aux enlisements, aux atermoiements, aux erreurs budgétaires… Si ce délai n'est pas respecté, le musée ne verra pas le jour.
Voilà, tout est dit, c'est maintenant ou jamais.

Depuis 1998, ce projet a beaucoup évolué. Les conjonctures du départ qui en ont conditionné l'écriture ont changé, le contexte économique, politique et même culturel n'est plus le même. Au début, le musée devait être restructuré dans le bâtiment de Roland Castro dans lequel il a été conçu initialement, puis dans les friches industrielles et archéologiques qui le bordent. Le Pôle image Magelis devait créer un nouvel environnement économique et touristique, avec un Centre d'Interprétation des nouvelles images, la fusée Tintin, *etc.*
Magelis aussi a évolué, abandonnant un pôle touristique trop aléatoire et trop coûteux pour se recentrer sur son rôle économique et apportant son soutien à de nouvelles filières de formation : ICOMTEC, ENJMIN (Ecole Nationale Supérieur des Jeux et Médias Interactifs Numériques).
Au bout du compte, le musée va quitter le bâtiment Castro et traverser la Charente pour intégrer un nouvel espace patrimonial exceptionnel : les Chais. Ces chais, qui datent du XIX[e], étaient à l'origine des entrepôts destinés à stocker des marchandises transitant par le fleuve. Ils ont été occupés par une entreprise jusqu'en 1990 et viennent d'être restaurés par Magelis pour devenir un site muséal intégrant d'un côté les Studios Paradis (exposition sur l'histoire du cinéma) et de l'autre le musée de la Bande dessinée.

Celui-ci pourra y disposer d'une surface de 4 500 m² sur deux niveaux, présentant 1650 m² d'exposition et de lecture, 350 m² d'expositions temporaires, des espaces d'animation, un centre de ressources documentaires, 700 m² de réserves pour les collections et de nombreux locaux de travail adaptés aux missions de conservation.
Le projet muséographique proprement dit s'appuie sur trois idées fortes :
La bande dessinée est un art du livre.
Elle a une dimension picturale fortement illustrée par les collections de planches originales, mais c'est aussi un art de la narration dont la planche seule ne peut rendre compte. Le projet met en avant l'idée de lecture et de délectation ; il propose aux visiteurs un parcours d'observateur éveillé, propice à une découverte esthétique ou à l'apprentissage d'un savoir-faire, et un parcours de flâneur qui incline à l'oubli du temps dans le plaisir qu'est la lecture.
Ces deux parcours s'entrecroisent et se complètent pour ne faire plus qu'un.
L'exposition permanente doit être modulable et facilement renouvelable.
La bande dessinée est un art jeune et très inventif. Il évolue vite et défie déjà tous les clichés qui ont pu être énoncés à son propos. Le musée doit être réactif, à l'écoute de ces transformations rapides, tout en maintenant une certaine distanciation qui lui permet de jouer avant tout son rôle patrimonial.

| Les Chais Magelis, où s'installera le musée |

Le Centre de ressources documentaires

En dehors des lieux de conservation et d'animation, le musée développera un important Centre de ressources documentaires. Tel qu'il se présente déjà actuellement, il est unique en Europe par ses collections. Il rassemble et traite, avec un souci d'exhaustivité, les informations concernant le neuvième art en France et à l'étranger. Il conserve dans ses réserves plus de 250 000 documents (périodiques, albums, ouvrages de référence, films fixes, films vidéo, DVD, CD-rom, documents publicitaires, presse spécialisée, articles de la presse généraliste). Cette collection est en augmentation constante grâce au dépôt légal de la bande dessinée et la collaboration avec la Bibliothèque nationale de France dans le cadre du « pôle associé ».

Il doit, avec le nouveau musée, se donner les moyens d'être un pôle d'excellence international sur la bande dessinée.

Il disposera d'une salle de lecture et proposera, en accès libre et sur demande, une documentation conséquente sur la bande dessinée.

Il sera ouvert gratuitement à tous les publics à des heures ouvrables sans un passage obligé par le musée.

Seule la consultation des collections à caractère patrimonial se fera sur rendez-vous.

A partir de la mise en ligne de ses catalogues et de la numérisation de ses fonds anciens, le Centre de ressources pourra être un outil de recherche pour les professionnels du monde entier. Actuellement, plusieurs demandes de recherches documentaires arrivent chaque jour via internet et sont traitées par deux documentalistes. Elles proviennent d'autres bibliothèques, d'enseignants, de journalistes, de chercheurs, de professionnels divers et de particuliers

Pivot du travail intellectuel du musée, le Centre de ressources contient la matière indispensable à tout projet éditorial, toute exposition temporaire, toute action culturelle ou pédagogique ; il peut fédérer d'autres collections et fonder, dans le domaine de l'image dessinée narrative, un réseau international.

Le parcours muséographique

Il prend en compte trois approches bien distinctes qui, sans prétendre faire le tour de la question, s'avèrent complémentaires :

1. Un grand module retrace l'évolution de la bande dessinée, avec un développement particulier pour les trois grandes aires culturelles ayant une tradition bien établie : l'Europe franco-belge, les USA et l'Asie. Ce parti-pris chronologique commence au XIX[e] siècle, en laissant pour l'instant de côté le débat sur l'origine médiévale, voire antique de l'image narrative. Il devra aussi prendre en compte des productions d'Amérique du Sud, d'Italie, d'Espagne, de Grande-Bretagne et des Pays Bas…

Il s'arrête en l'an 2000, en considérant qu'un espace d'actualité permettra de présenter les recherches et les productions émergeantes du XXI[e] siècle.

2. Un autre module, constitué de plusieurs séquences, analyse la bande dessinée pour elle-même, son esthétique picturale, sa spécificité

narrative, ses techniques de fabrication. Ces dernières seront examinées plus précisément à partir de l'œuvre d'un auteur. Cet auteur sera renouvelé chaque année, permettant au public de comprendre des démarches créatives successives.
Dans la séquence « les maîtres du trait », les planches originales mises en avant pour leurs qualités graphiques retrouveront leur place dans le continuum narratif grâce au cabinet de lecture associé, dans lequel le visiteur pourra retrouver les publications des auteurs présentés.
3. Le dernier espace se positionne plutôt du point de vue du lecteur.
En partant d'une thématique, il s'agit d'analyser comment le lecteur reçoit une production et surtout comment il se l'approprie, s'identifiant aux personnages, aux récits, oubliant parfois l'auteur qui s'efface derrière sa création. Cette approche plutôt sociétale interroge la bande dessinée en intégrant les conditions de la production sous ses aspects économiques, idéologiques et sociologiques.
Cet espace d'exposition n'est pas conçu comme permanent ; les thématiques doivent s'y succéder tous les deux ou trois ans. Un certain nombre de thèmes sont programmés plusieurs années à l'avance, ils peuvent ainsi faire l'objet de campagnes d'acquisition, de publications, d'animations.
Dans la mesure où l'analyse anthropologique de la bande dessinée est très peu développée, nous considérons ces espaces comme des lieux d'expérimentation, pouvant notamment susciter des recherches qui étayeraient nos propos.
Les présentations ne sont pas réservées aux seules planches originales, mais peuvent utiliser des collections d'objets dérivés, matériels publicitaires, éditions originales, imprimés, films et dessins animés… Le premier thème traité prendra pour objet d'étude les héros pour la jeunesse dans l'espace franco-belge.

Voici donc un premier aperçu de l'état du projet de musée, avec le scénario d'occupation de l'espace. Même si cet article est encore écrit au futur, les périphrases, « si tout va bien », « si les délais sont respectés », « nous espérons pouvoir ouvrir »… ne sont plus de mise.
Le processus est enclenché et le Musée sera ouvert en janvier 2009. *9e Art* n° 13 vous présentera la suite de ce feuilleton, c'est-à-dire l'avant-projet définitif, juste avant commencement des travaux. ■

Gaby Scaon
Conservatrice

NOUVELLES ACQUISITIONS

Dans la phase de préfiguration où il se trouve actuellement, le musée de la Bande dessinée ne cesse pas ses activités. Pour ce qui concerne les acquisitions, il s'est doté ces derniers mois d'un certain nombre de pièces remarquables.
Une planche du *Pravda la survireuse*, de Guy Peellaert, sur scénario de Pascal Thomas ; symbole, avec Barbarella, des *swinging sixties*, Pravda recycle l'imagerie *Pop Art* (elle-même inspirée des *comics* américains) et met en scène avec fluidité un scénario truffé d'allusions et de références culturelles.
F'Murr manquait à nos collections.
Une planche typique de l'esprit du *Génie des alpages* a été acquise, qui met en scène le dialogue d'une Camarde au physique avenant et du bélier saisi par la fièvre poétique. Un vent de folie bienvenu souffle sur cette page superbe.
Pour rester dans les classiques français des années 80, une nouvelle planche de Reiser entre dans nos réserves, qui complète un ensemble désormais représentatif de la patte d'un satiriste génial.
Chez les anciens, on signalera une page de Caran d'Ache, qui met en scène Napoléon 1er, revenant dans la France des années 1890. Il se dégage de cette page bien conservée un mélange touchant d'humour et de mélancolie.

LE PROGRAMME DES EXPOSITIONS EN 2006

Un libraire lillois nous a proposé un bel ensemble d'images d'Epinal, dont la plupart produites par des officines de l'Est de la France – et même d'Allemagne – moins connues que la célèbre Librairie Pellerin.
Les Américains ne sont pas oubliés, avec une *sunday page* de la série *Pete The Trump* de Clarence D. Russell, qui fit les beaux jours du premier *Journal de Mickey* sous le nom de *Père La Cloche*, et un lot de pages et illustrations de Peter Kuper, praticien émérite du récit muet et illustrateur politique au crayon acéré.
Quatre strips et une *Sunday page* du *Rusty Riley* de Frank Godwin (réputé créateur de *Connie*) complètent cet arrivage *made in USA*.
Terminons ce survol rapide par le maître hollandais Joost Swarte, dont nous avons acquis des pages des années 70 (quatre planches d'*Une deuxième Babel*, initialement parues dans *Charlie mensuel*) et *Torn Again*, page qui fut publiée par Art Spiegelman et Françoise Mouly dans le magazine new-yorkais *Raw*. Un maître de la ligne claire fait ainsi son entrée véritable dans notre collection. ■

A partir de janvier 2005, le Musée de la bande dessinée accueillera une exposition dédiée à Georges Wolinski, Grand Prix de la Ville d'Angoulême et Président de l'édition 2006 du Festival. Installée au premier étage du CNBDI, elle sera présentée jusqu'à la fin du mois de mai.
Dessins de jeunesse, éditions rares, illustrations inédites traceront les contours d'une œuvre entièrement placée sous le signe de l'humour.
A la demande de Georges Wolinski, une exposition d'hommage sera rendue au dessinateur italien Guido Buzzelli (1927-1992), dont la publication en France dans *Charlie mensuel* a permis la découverte et la reconnaissance internationale. Une cinquantaine de planches choisies et prêtées par sa veuve, Grazia Buzzelli, permettront d'apprécier la puissance du graphisme d'un auteur hanté par les thèmes de la folie et de l'aliénation sociale, le plus souvent traités sur le mode de la farce grinçante.
La bande dessinée animalière est mise en scène de manière spectaculaire dans l'exposition *La Grande Ménagerie*, coproduite par le CNBDI et le centre culturel Una Volta de Bastia, et présentée jusqu'au 31 août 2006.
Introduits comme par mégarde sur la piste d'un cirque, les visiteurs découvrent plusieurs dizaines de planches et d'imprimés, parmi lesquels on retiendra quelques classiques (Herriman, Calvo, Rabier, Macherot…) et des contemporains connus (Dodo & Ben Radis, De Crécy, O'Groj, Sokal…)
Pour l'été 2006, le musée offrira ses cimaises à l'association des Amis du Musée de la bande dessinée, dont les adhérents souhaitent exposer les joyaux de leurs collections personnelles. Organisée sur le principe d'un abécédaire digne de Prévert, elle réservera, n'en doutons pas, de belles surprises aux bédéphiles… ■

| *Les labyrinthes*, Guido Buzzelli, *Charlie mensuel* n°31 - août 1971 |

littérature et bande dessinée

Graphic novel / roman graphique 11
La construction d'un nouveau genre littéraire
Thierry Smolderen

« M^me^ Bovary 19
ou "la fureur de vivre" »
Yves Chaland

Les romanciers 20
de la bande dessinée
Jean-Philippe Martin

Anne Sibran 26
ou les vies multiples de l'écriture
entretien avec Catherine Ternaux

Ubu... et bulles 30
Thierry Groensteen

Il y a différentes manières de poser la question des relations entre littérature et bande dessinée. Elle touche à des questions de statut culturel, de légitimité, mais aussi de positionnement ou de concurrence, enfin elle est concernée par l'incessant mouvement des adaptations et des influences.

Dans ce dossier, nous saluons le triomphe de la notion de « roman graphique » aux Etats-Unis, nous donnons la parole à quelques écrivains scénaristes et nous tentons une recension des avatars d'Ubu sous le crayon de dessinateurs d'hier et d'aujourd'hui.

| *Kafka*, David Zane Mairowitz & Robert Crumb, éditions Acte Sud |

Graphic novel / roman graphique

La construction d'un nouveau genre littéraire

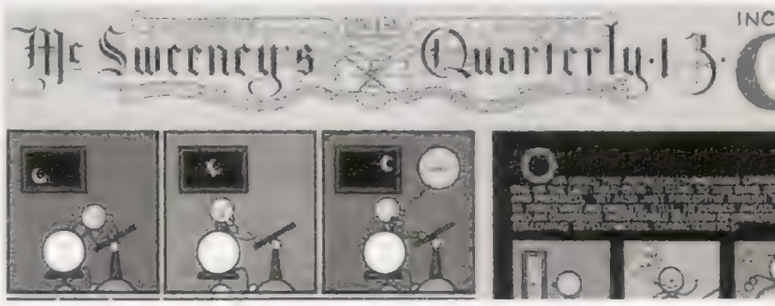
T h i e r r y S m o l d e r e n

La sortie de Jimmy Corrigan *en 2001 a marqué un tournant dans l'histoire du Neuvième Art. Acclamé dans les pages littéraires des principaux journaux anglo-saxons, Chris Ware a ouvert une voie royale aux romans graphiques de qualité, et en particulier aux traductions anglaises de* L'Ascension du Haut-Mal *de David B. et* Persepolis *de Marjane Satrapi. Les critiques du* New York Times *et du* Washington Post *aux USA, de l'*Independent *et du* Guardian *en Grande Bretagne, accueillent aujourd'hui ces livres comme les prototypes remarquables d'une nouvelle forme de littérature, particulièrement en phase avec le début de siècle.*

Le soutien du milieu littéraire

Le phénomène est important parce que, pour la premiè0re fois, un véritable consensus s'installe dans les plus grands journaux américains et britanniques pour reconnaître la pertinence et la spécificité du *graphic novel* comme forme littéraire. Ce qui veut dire aussi que ce milieu participera désormais à l'existence du roman graphique par ses questionnements, ses appréciations, ses analyses typiquement littéraires – apports qui contribueront certainement à modifier la course évolutive du médium dans les prochaines années.

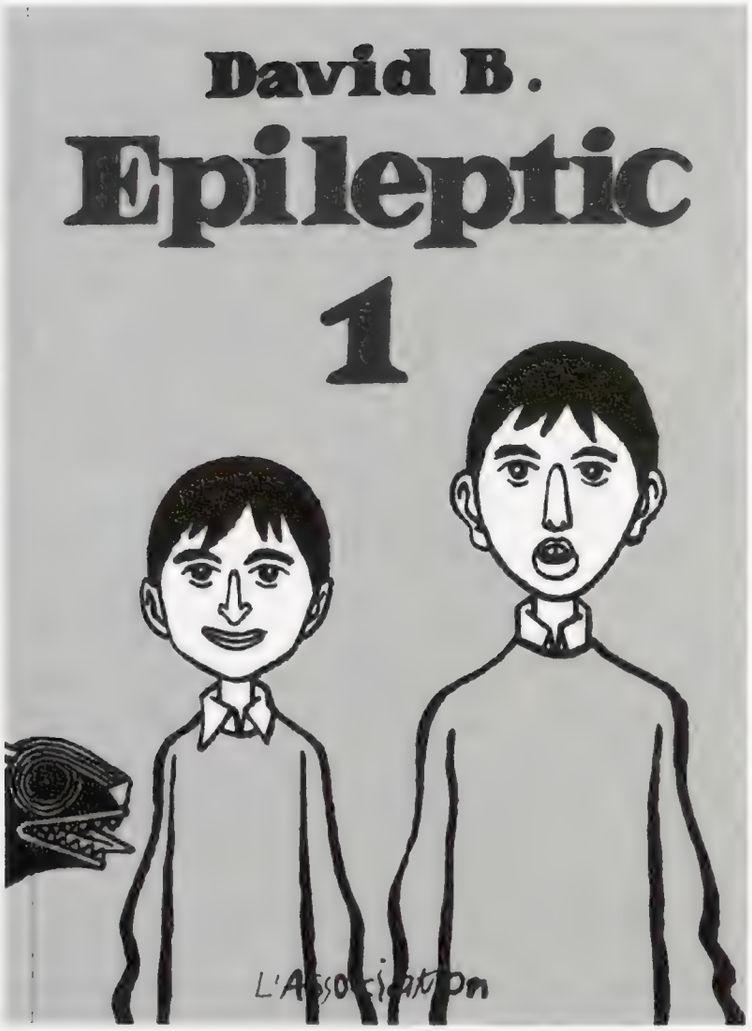
Chose remarquable, cette vague d'intérêt pour le roman graphique semble partie d'un petit groupe significatif de jeunes romanciers anglo-saxons. Ainsi, en Angleterre, avant même que Chris Ware décroche le prix du premier roman décerné en 2001 par *The Guardian*, son *Jimmy Corrigan* recevait un soutien musclé de la part de deux poids lourds de la littérature anglaise actuelle :
« *"Il devrait gagner immédiatement – je me fiche pas mal de savoir qui d'autre concourt", déclare la romancière Zadie Smith. "C'est un travail de génie". L'auteur Nick Hornby, un fan, lui aussi, déclare que Jimmy Corrigan est "trop beau pour être emporté où que ce soit"*[1]. »
A ces deux signatures prestigieuses, il faut ajouter celle de Jonathan Coe, autre romancier majeur du paysage littéraire anglais, membre du jury du *Guardian* qui a décerné le prix en décrivant le livre comme « *une expérience entièrement nouvelle* », précisant dans ses attendus : « *Chris Ware a produit un livre* [...] *qui nous engage à revoir notre conception de la littérature et à nous demander où elle va en ce début du 21e siècle*[2] ».



| *McSweeney's Quarterly* n°13, réalisé par Chris Ware |

Aux USA, Chris Ware a reçu le soutien d'une personnalité-clé du monde littéraire, l'écrivain Dave Egger qui lui a confié la réalisation d'un numéro entier du *McSweeney's Quarterly*, revue considérée comme l'un des baromètres majeurs du climat littéraire aux USA. Loin d'être des faits isolés, ces différentes marques d'intérêt pour le roman graphique renvoient toutes à un groupe informel d'auteurs anglo-saxons (dont Dave Egger semble être le pivot), qui s'organisent, lancent des projets éditoriaux communs, participent à différentes initiatives publiques, etc. C'est donc tout un milieu d'écrivains jeunes, habitués à occuper le haut de la liste des best-sellers, qui a décidé d'embrasser ce format comme un genre littéraire à part entière. Nous nous interrogerons évidemment sur les causes d'un tel engouement.

1 | Tania Branigan, *The Guardian*, 24 août 2001.
2 | « *Graphic novel wins First Book Award* », *The Guardian*, 6 décembre 2001.



Mais l'intérêt pour le nouveau genre ne concerne pas que les romanciers. Dans un long article publié en 2004 par le *New York Times* et consacré au phénomène du roman graphique[3], l'ancien éditeur de la prestigieuse *Book Review*, Charles McGrath, raconte comment l'étiquette « Graphic Novel » a fini par s'imposer « *presque officiellement* » dans le monde de la librairie, quand « *Spiegelman et Chris Oliveros, l'éditeur de Drawn and Quarterly, ont persuadé le comité de l'industrie du livre (chargé de décider les intitulés de section dans les librairies) d'adopter une catégorie "graphic novel" comprenant plusieurs subsections : graphic novel/litterature, graphic novel/humour, graphic novel/science fiction.* »
En fait, le *Jimmy Corrigan* de Chris Ware apparaît comme un excellent exemple de *tipping point*, concept cher aux économistes et autres spécialistes du marketing – le *point de bascule* au-delà duquel les conséquences d'un phénomène se mettent à faire boule de neige : les articles publiés dans les pages littéraires se réfèrent à la place de plus en plus importante du *graphic novel* dans les rayons des librairies, tandis que les libraires, on s'en doute, sont eux-même lecteurs attentifs de ces articles et réagissent en amplifiant le mouvement.

L'accueil critique d'*Epileptic*, de David B.

C'est dans ce contexte éminement favorable que sont sortis ces dernières années deux grands romans graphiques traduits du français, *L'Ascension du Haut-Mal*, de David B., et *Persepolis* (T.1 et 2), de Marjane Satrapi, accueillis par des articles élogieux et enthousiastes dans le *New York Times* et le *Washington Post*, aux Etats-Unis, par l'*Independent* et le *Guardian* en Grande-Bretagne. Originellement publiés en France par L'Association, ces livres font objet d'un véritable travail de triangulation de la part des critiques littéraires, pour lesquels il s'agit avant tout de définir les contours de ce nouveau type de production, en confrontant avec d'autres *graphics novels* mais aussi avec des œuvres purement textuelles équivalentes.

Dans sa recension d'*Epileptic* (titre de *L'Ascension du Haut-Mal* en anglais) pour le *New York Times*, Rick Moody déclare que « *les comics sont aujourd'hui meilleurs dans la sociologie du geste intime que ne l'est la fiction littéraire* ». Après avoir évoqué le rôle important de l'autobiographie chez les auteurs de *graphic novels* américains comme Art Spiegelman, Joe Sacco ou Phoebe Gloeckner, il écrit au sujet de l'album de David B. : « *Dans le cas d'*Epileptic, *l'élan autobiographique a, pour moi, plus à voir avec ce qui se passe dans les lettres françaises ces derniers temps, à savoir l'autofiction. Si, en dépit des conseils des conservateurs, vous deviez voyager à Paris en 2005, vous découvririez que le roman à clé traditionnel de la littérature française a récemment cédé la place à une véritable industrie locale de récits rapportant la vie intime des Français, et qui n'ont pas honte d'être littéraires.* »
Moody revient sur cette spécificité française plus loin dans son article : « *Parce qu'il n'a pas peur de s'étendre en détail sur ses filiations culturelles et intellectuelles,* Epileptic *semble avoir été influencé autant par Gide, Foucault, Malraux et Barthes que par Spiegelman. Je veux dire par là qu'il s'agit moins d'un roman graphique que du* bildungsroman *de l'artiste lecteur de philosophie continentale, dans lequel l'épilepsie de Jean-Christophe et les désordres familiaux qui s'ensuivent forcent Pierre-Fran-*

çois à devenir l'auteur David B., donnant naissance à ses somptueuses images, ses dessins doublement chargés des iconographies de l'atavisme et du surréalisme.[4] »

Commentant le même album dans *The Guardian*, Ian Ransom commence son article par cette introduction : « *Eviscérer, pour le dictionnaire d'Oxford, c'est "vider les entrailles de", ou "éventrer ; étriper" ; les pêcheurs le font. L'éviscération est aussi, bien sûr, une forme familière et plutôt vaseuse d'exhibitionisme littéraire* (...) – *l'écriture conçue, produite et présentée comme une forme de démembrement ou de mutilation à travers laquelle l'écrivain se sauve lui-même ou elle-même de quelque souffrance réelle ou imaginaire.* »

Mais, nous l'avons dit, le roman graphique jouit actuellement d'un énorme crédit, et Ransom rassure immédiatement le lecteur : « *Comme travail d'éviscération, comme déchirement et écartèlement de l'âme, et comme honnête appel envers soi-même et envers ce grand vide baillant que vous pourriez appeler Dieu, ou appeler l'Autre, ou, bien sûr, le Lecteur, on ne trouver probablement pas de travail plus profond cette année, que l'*Epileptic *de David B.* »

Pour l'auteur de l'article, c'est surtout la dimension graphique de l'album qui permet d'atteindre de tels sommets d'intensité. L'histoire, choquante et déchirante, dessinée dans « *le style menaçant de la gravure sur bois* [...] *devient un travail d'une profonde obscurité et d'une profonde luminosité. Imaginez Robert Crumb s'il avait réellement de quoi s'inquiéter ; ou Harvey Pekar dessiné par Picasso.* Epileptic *illustre à la fois l'horrible densité de la réalité et les vastes possibilités de l'imagination.*[5] »

Dans l'*Independent*, Charles Shaar Murray[6] commence sa recension d'*Epileptic* en posant la question rituelle de la légitimité : « *La guerre du graphic novel doit elle être sans cesse recommencée ? Après le* Maus *d'Art Spiegelman, le* Jimmy Corrigan *de Chris Ware, le* Palestine *de Joe Sacco et la reconnaissance relative dont jouissent Alan Moore, Neil Gaiman et les frères Hernandez, est-il encore nécessaire de se demander si le roman graphique mérite d'être reconnu comme un territoire légitime dans le monde plus large de l'art et de la littérature, ou s'il est l'équivalent culturel de l'état-voyou, toléré au cas par cas et constamment sommé de donner des garanties de bonne conduite ? L'argument contre n'est pas très logique, mais facile à résumer : les mots sont bons : on les trouve dans les bibliothèques. Les images sont bonnes aussi : on les trouve dans des galeries. Ensemble, les mots et les images ne sont bons qu'à amuser les gosse et les illettrés.*

Epileptic, *la grande saga autobiographique de David B., nous donne la dernière version de l'argument pour.* »

Comme certains de ses confrères, Murray – qui est, soit dit en passant, l'auteur d'une remarquable biographie de Jimi Hendrix – n'oublie pas de signaler qu'*Epileptic* « [...] *n'est en aucun cas d'une lecture facile, quel que soit le sens donné à cette expression. Personne n'ouvrira ce livre comme prétexte à éviter d'avoir à rencontrer de la "vraie" littérature.* »

Et il conclut comme Ransom, en soulignant la profonde adéquation entre le sujet de l'histoire et les moyens visuels utilisés pour la raconter, question qui joue évidemment un rôle fondamental dans ce type de discussion : « *L'ultime justification de l'existence d'*Epileptic *sous forme de roman graphique, c'est qu'il est pratiquement impossible d'imaginer un traitement aussi efficace de ce sujet dans n'importe quel autre genre. Que les traditionalistes le veuillent ou non, le roman graphique est le mode d'expression de choix pour nombre de personnalités à la sensibilité profonde, qui cherchent à raconter des histoires qui, sur le plan de la richesse et de la complexité, peuvent rivaliser avec celles qu'on trouve dans les autres formes narratives.* »

Construction d'une identité commune : le problème du « nerd »

Cette allusion à la « *sensibilité profonde* » des jeunes auteurs qui choisissent le roman graphique comme mode d'expression répond à un cliché indéboulonnable dans les pays anglo-saxons : la figure de l'auteur de comics décrit comme un «*nerd*», un nul, à la personnalité asociale et timide, qui prolonge sa sexualité d'adolescent boutonneux en conservant son rapport

3 | Charles McGrath, « *Not Funnies* », *New York Times*, 11 juillet 2004.
4 | Rick Moody, « *Disorder in the House* », *New York Times*, 23 janvier 2005.
5 | Ian Ransom, « *My face would be yours* », *The Guardian*, 12 février 2005.
6 | Charles Shaar Murray, « *Tragedy in comic form* », *The Independent*, 14 février 2005.

immature avec le monde artificiel (et souvent artistiquement pitoyable) des *comic books*.

Même s'il ne concerne qu'indirectement les auteurs européens, le cliché du profil psychologique type de l'auteur (et du fan) de *comics* joue évidemment un rôle très important dans la construction (par les différents acteurs concernés) d'un groupe social nouveau capable de faire le pont entre auteurs littéraires et auteurs de *graphic novel*. Elle apparaît donc fréquemment dans les textes qui bâtissent un discours autour de cette nouvelle topique – par exemple dans la recension d'*Epileptic* pour le *Washington Post*, où Chris Lehmann écrit : « *Par naissance et par réputation, les* comics *(ou romans graphiques, comme on est plus ou moins obligés de dire aujourd'hui) sont les ultimes véhicules du fantasme nullard (*nerdy*) : des blocs de fantaisie sursaturés dans lesquels le péquenot de base acquiert des pouvoirs surhumains et assouvit sa juste vengeance sur ses infâmes tourmenteurs. C'est pourquoi l'une des nombreuses réussites d'*Epileptic *– le roman graphique énergique, mélancolique et candide du parrain du genre en France, David B. – est d'avoir construit une sorte de récit de comics à l'envers : il tire son élan d'une perte de force et de clarté mentale, et, plus que tout, de l'échec de prétendus pouvoirs magiques à contrecarrer une horrible et incurable maladie psychique et physique.*[7] »

Même si David B. passe le test haut la main, on devine, en lisant ces lignes, que la question du *nerd* représente une véritable pierre d'achoppement dans l'élaboration d'une identité commune entre écrivain et auteur de roman graphique. Si la « nullardise » fait vraiment partie de l'ADN du dessinateur de BD – ce que semble confirmer la propension d'un Crumb ou d'un Chris Ware à renvendiquer ce qualificatif pour eux-même –, on voit mal comment le fossé traditionnel qui sépare les deux groupes sociaux – celui des écrivains et celui des auteurs de BD – pourrait être comblé.

A moins, bien sûr, de faire du *nerd* un objet proprement littéraire, de trouver le moyen de déconstruire le stigmate social pour le rebâtir sur le plan de l'écriture romanesque, d'accentuer son rayonnement dans l'imaginaire – bref, à moins de lui donner une véritable légitimité de « sujet littéraire ».

Or, c'est exactement ce que des romans récents, très remarqués, viennent d'accomplir, ce que ne manquait pas de noter Rick Moody dans sa recension d'*Epileptic* pour le *New York Times* :

« *Comme l'a observé Chris Ware,* le graphic novel *a pu originellement viser «le segment moins éduqué et/ou intellectuellement émoussé du pool des consommateurs», mais* Epileptic *prouve que cette forme relativement nouvelle peut être aussi sophistiquée que son auguste précédent littéraire.* Des romans récents de Jonathan Lethem et Michael Chabon ont démontré à quel point les comics peuvent être formateurs pour des écrivains qui ne s'appuient que sur des mots. [C'est moi qui souligne.] *A présent les artistes de comics démontrent leur familiarité avec les stratégies et les ambitions du milieu des amoureux du mot.*[8] »

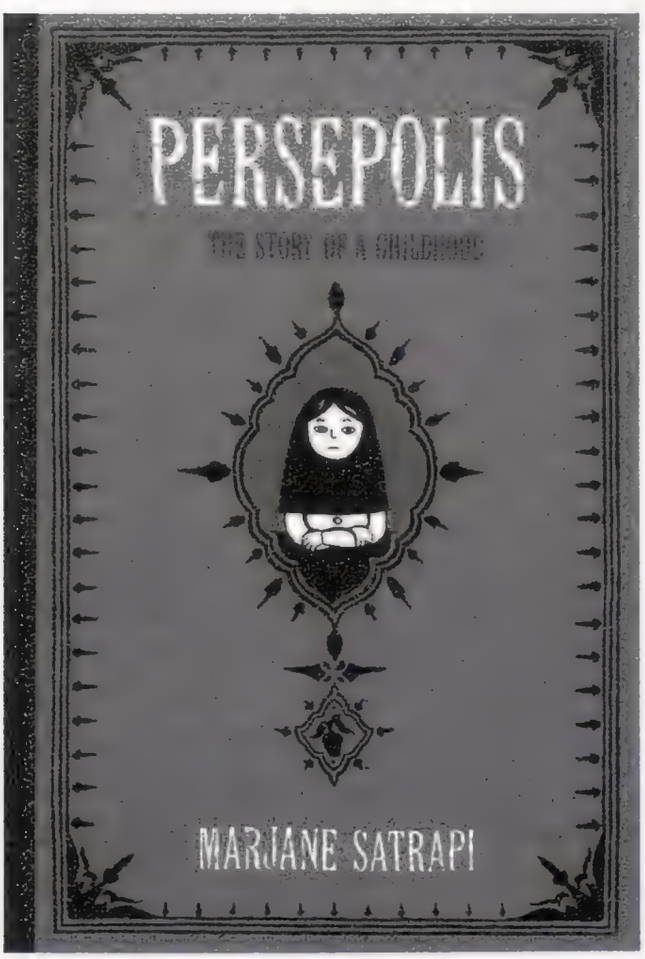
Les romans auxquels Moody fait allusion dans ce passage sont *Les Extraordinaires Aventures de Kavalier & Clay* (Prix Pulitzer 2001) de Michael Chabon et *The Fortress of Solitude* (2003) de Jonathan Lethem. Dans le premier roman, le parcours artistique torturé de deux auteurs de comic books est décrit avec un vrai respect et bien au-delà du cliché « nullard » habituel, le romancier prêtant à ses deux personnages une constellation de traits psychologiques et artistiques brillamment représentatifs du génie de la culture populaire américaine. Le prestigieux prix Pulitzer décerné à ce roman en 2001 (l'année de parution de *Jimmy Corrigan*) est donc venu couronner la métamorphose de la figure classique (et dérisoire) du *nerd* en un vrai sujet de biographie littéraire, complexe et inattendu, auquel on confère du même coup légitimité et pertinence romanesque. *The Fortress of Solitude*, signé par un auteur de la même génération et du même réseau littéraire informel, réussit *grosso modo* la même opération : Jonathan Lethem y affirme son intérêt profond pour le genre en puisant dans la mythologie des *comics* les matériaux imaginaires qui lui permettent de tracer sur le mode du réalisme magique le portrait psychologique complexe et attachant de ses deux protagonistes paumés.

7 | Chris Lehmann, « *Brother's Keeper* », *Washington Post*, 3 avril 2005.
8 | Rick Moody, « *Disorder in the House* », *New York Times*, 23 janvier 2005.
9 | Charles McGrath, « *Not Funnies* », *New York Times*, 11 juillet 2004.
10 | Luc Sante, « *She Can't Go Home Again* », *New York Times*, 22 août 2004.

Ce qui compte, pour le critique du *New York Times*, c'est que dans les deux cas les auteurs démontrent « *à quel point les comics peuvent être formateurs pour des écrivains qui ne s'appuient que sur des mots* ». Autrement dit, on peut avoir été *nerd* et devenir un grand écrivain : il y a bien constitution d'une identité commune.

Questions croisées : corpus, énonciation, complexité

Cette identité, forcément, va de pair avec la constitution d'un corpus d'œuvres de références. La bibliothèque du roman graphique international a désormais sa place dans les milieux littéraire. Comme certains articles cités plus haut le suggèrent, *Maus*, *Jimmy Corrigan*, *Persepolis*, *Epileptic*, bien sûr, mais aussi le *Palestine* de Joe Sacco, les œuvres des frères Hernandez et quelques autres, ont fonction de prototypes. Elles aident à cartographier les possibilités du genre et à situer les œuvres nouvelles.
Sur base de ce corpus, les points de convergence et divergence entre roman graphique et roman sans images sont très respectueusement examinés par les critiques :



« *D'une certaine manière, les romans graphiques forment un médium presque primitif et exigent une énorme quantité de travail manuel : dessiner, encrer, mettre en couleur et lettrer, l'essentiel étant fait à la main (bien que certains artistes aient commencé à expérimenter le dessin par ordinateur). C'est comme si le romancier traditionnel prenait sa copie imprimée et la recopiait, mot à mot, tel un moine brandissant sa plume d'oie dans un monastère médiéval. Pour certains romanciers graphiques, dessiner quatre ou cinq cases représente une bonne journée de travail, et même un livre de taille modeste peut représenter plusieurs années de labeur.* [9] »
Le choix de la métaphore médiévale signale, ici encore, le désir de lancer un pont entre le travail du romancier traditionnel et du romancier graphique.

Mais dans un genre à la fois *autographique* (dessiné par la main de l'auteur) et *autobiographique*, une autre question se trouve renouvelée de manière fascinante : Qui raconte ? Comment des voix et des points de vue différents se mélangent-ils dans la matière littéraire ? Centrale dans la théorie anglo-saxonne, la question de la voix de l'auteur fait l'objet d'une attention toute particulière de la part des critiques de *graphic novels*, et en particulier de ceux qui eurent à présenter le *Persepolis* de Marjane Satrapi aux lecteurs des pages littéraires :
« *La voix de Satrapi est aussi artistiquement dénuée d'artifice que son style graphique, elle ne suggère jamais l'effort ou le calcul, mais communique simplement, d'une manière qui paraît immédiate, comme une lettre écrite par un ami ; en l'occurrence une merveilleuse amie : honnête, décidée, amusante, tendre, impulsive, lucide. On a du mal à lui dire adieu à la fin, mais la fin de l'histoire marque le début de son don de conteuse.* [10] »
Dans sa simplicité sans artifice, le style graphique de Satrapi aurait pu faire songer à celui de Töpffer. Mais les critiques littéraires américains semblent très loin de tels rapprochements. Dans leur bibliothèque, leur « corpus » de référence, le *Maus* de Spiegelman reste le point de repère incontournable en matière de ton et de style :
« *Comme le* Maus *d'Art Spiegelman, [Persepolis] est un "mémoire graphique" – étiquette boiteuse qui vaut certainement mieux que "comic book" – mais contraire-*

ment à Maus, *il est dessiné dans un style apparemment simple et enfantin. Cette simplicité est, bien entendu, entièrement appropriée au point de vue de l'enfant et elle a l'avantage supplémentaire de désarmer le lecteur et de rendre possible l'absorption facile d'une grande quantité d'informations complexes et déchirantes. Et le lecteur en vient à découvrir que le style n'est pas si simple après tout. Sans effort, les compositions stylisées évoquent des siècles d'art persan, et Satrapi enregistre avec la plus grande économie de moyens les émotions subtiles sur le visage de ses personnages.*[11] »

La complexité paradoxale de ce nouveau genre d'histoires en images est un autre trait fréquemment mentionné dans les articles consacrés à la vague du *graphic novel*. Les recensions littéraires, dans les journaux anglo-saxons, sont souvent signées par des jeunes romanciers en vue, et les constructions formelles spectaculairement intriquées de *Maus* et de *Jimmy Corrigan* leur ont ouvert les yeux sur les riches possibilités architectoniques d'un genre capable de jouer à la fois sur le plan de l'image et du texte. C'est ainsi qu'après avoir évoqué la trompeuse simplicité du style « enfantin » de Satrapi, Luc Sante poursuit, sur ce thème, son article du *New York Times* :

« *L'histoire que raconte Satrapi est prenante et extrêmement complexe, pas simplement dans ses méandres et ses retournements de fortune mais dans ses multiples niveaux d'ironie et ses contradictions assumées. Il y aurait eu de quoi en tirer un document émouvant quelle que soit la façon de le raconter, mais la forme graphique, avec sa représentation cinématique du mouvement et son style aussi personnel qu'une écriture manuscrite, lui confère un mélange de dynamisme et d'intimité singulièrement adapté à un récit tout à la fois intensément subjectif et ancré dans l'Histoire du monde.* »

Pourquoi la fusion texte/image ?

Les problèmes d'énonciation, les questions de structure et de construction jouent un rôle central dans la littérature de langue anglaise, aussi leur renouvellement dans le roman graphique est-il bien de nature à intéresser les milieux littéraires. Mais le respect avec lequel ce monde aborde aujourd'hui le roman graphique peut s'expliquer aussi par une évolution très significative de la littérature elle-même : nombre de romans parus ces dernières années en Amérique et en Angleterre intègrent en effet à leur discours des schémas, des diagrammes, des photos et des dessins. On peut se demander si là n'est pas la vraie raison de l'enthousiasme des critiques et des auteurs, même devant des exercices aussi périlleux que l'adaptation – publiée en France par Actes Sud, et rééditée en 2005 – d'un roman de Paul Auster en bande dessinée (ici commenté à l'occasion de sa première – et récente – publication en Angleterre) :

« *Tirer une bande dessinée de* Cité de Verre *? Mais pourquoi ? L'idée semble bizarre, repoussante, même : quelle justification peut-on trouver à transformer un grand roman en un roman graphique ?* [...]

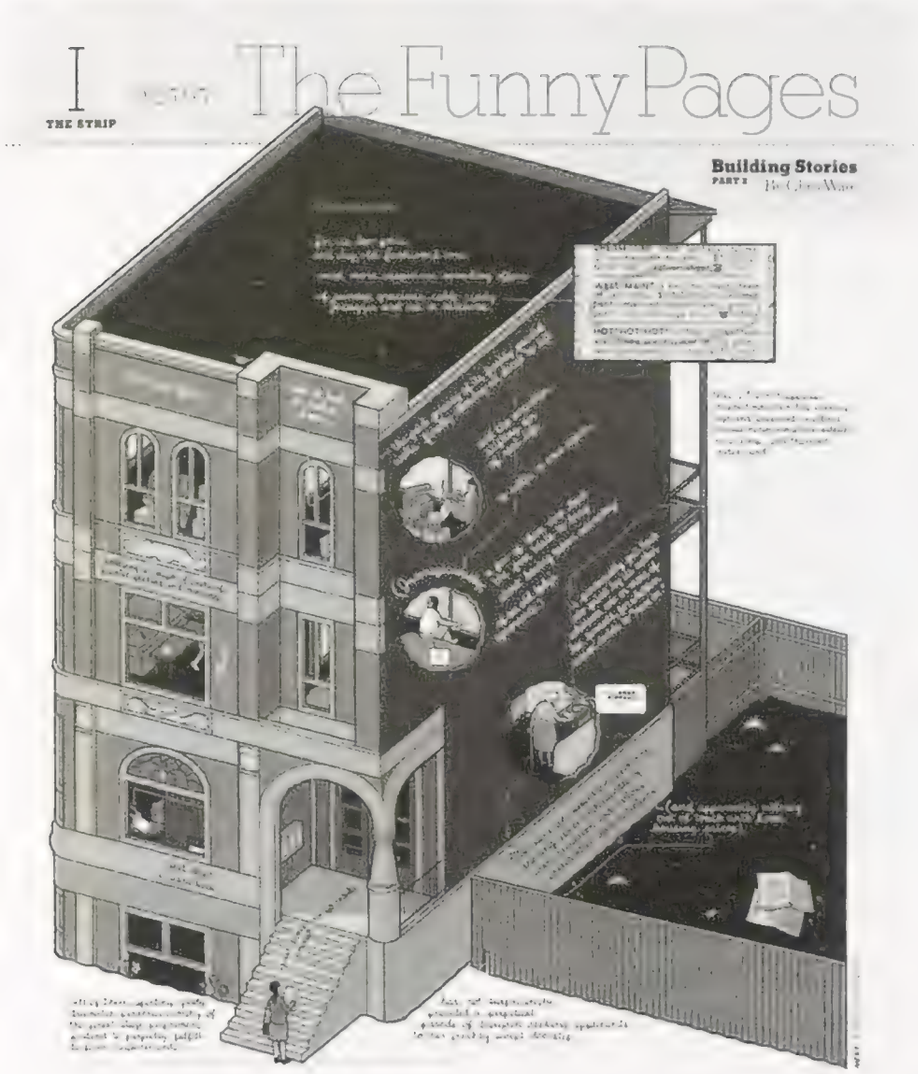
Chose surprenante, le résultat ne se limite pas à donner un complément appréciable au roman mais débouche sur une œuvre d'art qui justifie pleinement son existence indépendante. Tout en conservant une part impressionnante de la prose d'Auster, Karazik et Mazzucchelli ne se contentent pas d'illustrer ses mots, mais font entrer le texte dans un ensemble bien plus complexe. Plusieurs adaptations scénaristiques de Cité de Verre *ont apparemment été tentées (sans succès), mais on imagine difficilement un réalisateur, quel qu'il soit, ayant le courage ou l'imagination de produire un film à moitié aussi inventif sur le plan visuel que cette bande dessinée. Au lieu de montrer simplement les personnages en situations, les artistes mélangent symboles, cartes et diagrammes avec des séquences d'action classiques. Les pages sont divisées en cases qui deviennent des pièces, des fenêtres, la grille d'un plan de quartier ou les barreaux d'une cellule. Quelques motifs – un dessin d'enfant, les lignes d'un carnet de notes – réapparaissent de loin en loin, acqué-*

11 | *Idem.*

12 | Josh Lacey, « *Mirror Writing* », *The Guardian*, 5 février 2005.

13 | *House of Leaves: a novel* (2000) par Mark Z. Danielewski ; *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (2004) par Mark Haddon ; *La mystérieuse flamme de la reine Loana* (2005) par Umberto Eco ; *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) par Jonathan Safran Foer ; *Woman's World: a novel* (2005) par Graham Rawle. Tous ces romans comportent une composante visuelle.

14 | Fernanda Eberstadt, « *God Looked Like Marx* », *New York Times*, 11 mai 2003.



Building Stories, part 2, Chris Ware, *The New York Times*, www.nytimes.com/ref/magazine/funnypages.html

rant plus de pouvoir à chaque répétition[12] »

Est-ce vraiment une coïncidence si la version initiale de *Cité de Verre* (1985) de Paul Auster avait déjà fait entrer des schémas et des diagrammes dans son propos avant même d'être brillamment adaptée par Karazik et Mazzucchelli ?

En fait, beaucoup d'autres romanciers (Mark Z. Danielewski, Mark Haddon, Umberto Eco, Jonathan S. Foer, Graham Rawle, *etc.*)[13] ont emprunté cette voie depuis lors. Le devenir littéraire des images et son corollaire, le devenir image du texte littéraire, s'affirment comme l'une des tendances caractéristiques du début du XXI[e] siècle. Le roman graphique s'en trouve très naturellement réévalué. Dans cette recension de *Persepolis*, le genre dans son ensemble est même présenté comme l'une des icônes culturelles de la post-modernité :

« *Le* Persepolis *de Marjane Satrapi est le dernier et l'un des plus délectables exemples d'un genre postmoderne en plein essor : l'autobiographie en bande dessinée. Partout dans le monde, d'ambitieux artistes-écrivains ont découvert que les BD avec lesquelles ils ont été élevés forment un médium parfait pour explorer la conscience, le raccourci idéal – via l'ironie et l'humour noir – entre l'introspection et le grand panorama historique. Ce n'est pas une coïncidence si l'une des lectures américaines les plus provocatrices du 11 septembre a été celle d'Art Spiegelman.*[14] »

On s'est beaucoup interrogé, en effet, sur le relatif silence des écrivains américains après les événements du 11 septembre, et le fait que la première œuvre consacrée à ce traumatisme ait été la bande dessinée de Spiegelman (*In the Shadow of no Towers*, 2004) n'a pas manqué d'être relevé par les critiques, qui y ont vu un signe supplémentaire de l'adéquation du roman graphique à l'époque contemporaine.

Signalons d'ailleurs qu'un autre roman consacré à l'après-11 septembre a été publié depuis par le jeune écrivain Jonathan Safran Foer (*Extremely Loud and Incredibly Close*, 2005). Copieusement illustré de documents visuels, il se termine sur une sorte de flip book dont l'idée (une chute inversée) rappelle beaucoup une séquence-clé de la magnifique adaptation en bande dessinée de *Cité de Verre* de Paul Auster, par Paul Karazik et David Mazzucchelli.

Nous assistons donc à l'émergence d'un nouveau genre, unifié par la reconnaissance d'une identité commune entre romanciers traditionnels et romanciers graphiques, et qu'on pourrait qualifier de manière plus générale, de *roman visuel* – un genre dont le roman graphique serait le versant « bande dessinée », et dont les romans de type *House of Leaves*, *The City of Glass* et *Extremely Loud and Incredibly Close* constitueraient le versant littéraire. Un effet prévisible de ce regroupement, et des porosités évidentes qui en découlent, c'est que la définition de la bande dessinée va changer.

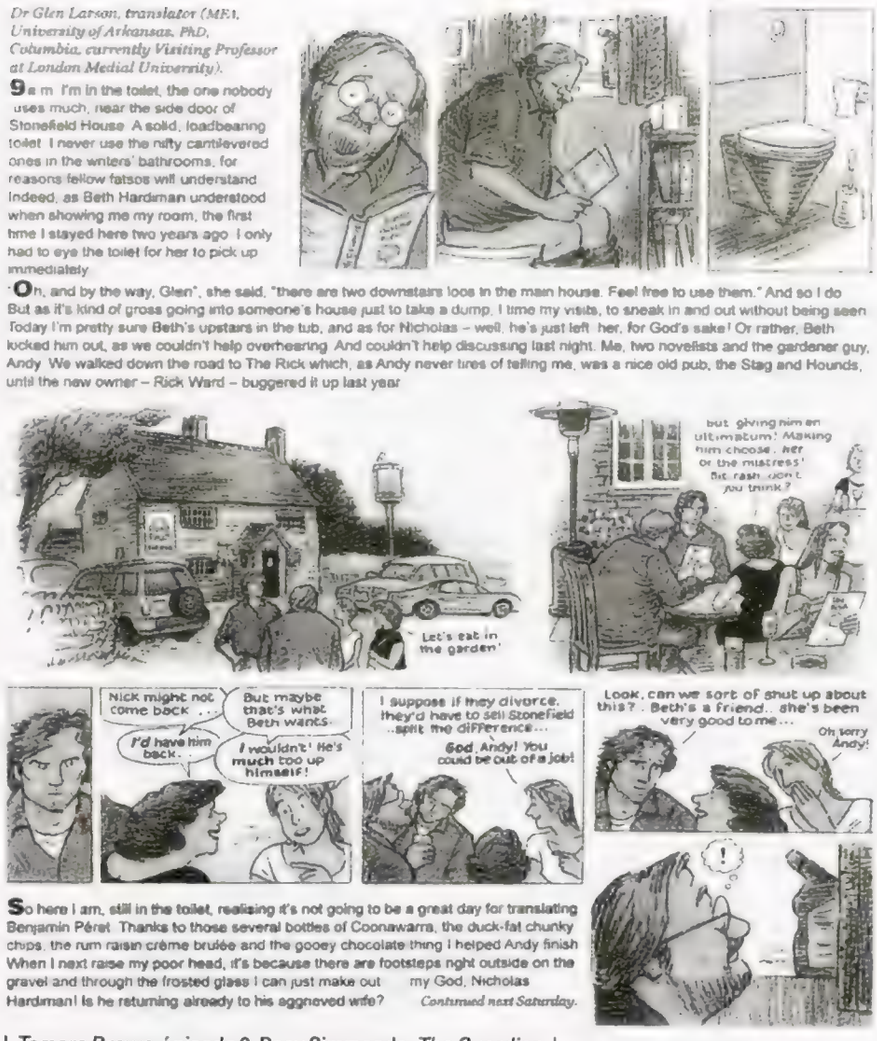
En effet, la définition d'un médium est forcément l'affaire des groupes sociaux qui participent à son existence, et l'entrée en lice du milieu littéraire est vouée à remodeler les conceptions précédentes. Il est d'ailleurs notable que les nouveaux romans graphiques de Chris Ware et de Posy Simmonds, actuellement publiés dans deux journaux cités ici (*The New York Times* et *The Guardian*) ne correspondent déjà plus du tout aux définitions strictement sémiologiques de la bande dessinée (tel qu'elles ont été fixées par Scott McCloud, Will Eisner ou d'autres).

Mais bien entendu, ces différents développements invitent aussi à jeter un coup d'œil en arrière. Le mariage du texte et de l'image ne date pas d'hier, et le mouvement actuel incite à réexaminer le dossier sous un jour neuf. C'est ce que fait Philip Pullman, célèbre auteur anglais, à l'occasion de la sortie de *Maus* I et II en édition unique :

« *Une bande dessinée n'est pas exactement un roman en images – c'est quelque chose d'autre. Mais la présence d'images n'est pas une nouveauté dans les histoires imprimées. William Claxton incluait des gravures sur bois dans les premiers livres qu'il imprima en anglais, et certains des plus grands romans écrits dans ce langage furent conçus, dès l'origine, pour être accompagnés d'images.* Vanity Fair *est incomplet sans les illustrations, dessinées par Thackeray lui-même, qui souvent poursuivent et commentent ce que le texte implique.* [15] »

Cette citation nous permet de fermer élégamment la boucle, car le roman victorien dont parle Pullman fait partie intégrante de l'univers culturel qui a vu naître les « romans en estampe » de Rodolphe Töpffer. Au début du XIX[e] siècle, l'invention de la lithographie puis l'explosion de la gravure sur bois de bout avaient bouleversé les rapports entre le texte et l'image imprimée. La gravure sur bois, en particulier, permettait d'inclure une vignette dans une page de texte *comme si elle était un élément du texte lui-même*. Cette fusion du texte et de l'image, qui a favorisé l'émergence de la « BD » töpfferienne, rappelle celle des enluminures mais évoque tout autant ce qui se joue à présent sur les écrans de nos ordinateurs et sur internet.

Et là, sans doute, réside la véritable explication de l'étonnant mouvement auquel nous assistons aujourd'hui : dans la plupart des formats d'échanges liés à internet, la fusion du texte et de l'image paraît tellement naturelle qu'elle rejaillit forcément sur l'activité littéraire. Or, à l'heure où la toile remodèle le paysage culturel dans son ensemble, c'est le roman graphique qui démontre, plus que tout autre médium, le potentiel littéraire de ce croisement. Il ne faut donc pas s'étonner si toute une génération de nouveaux écrivains se passionne aujourd'hui pour un genre dont les racines plongent profondément dans le livre illustré romantique et victorien, mais qui a su, depuis, intégrer la plupart des révolutions technologiques du siècle de l'audio-visuel. ■



| *Tamara Drewe*, épisode 6, Posy Simmonds, *The Guardian* |

15 | Philip Pullman, « *Behind the Masks* », *The Guardian*, 18 octobre 2003.

Yves Chaland

Mme Bovary ou « la fureur de vivre »

Les romanciers de la bande dessinée

Jean-Philippe Martin

Il n'est peut-être plus loin, le jour où l'on verra une bande dessinée figurer en bonne place sur la liste des prix littéraires et où l'on entendra dire d'un excellent film ou d'un grand roman qu'il ferait un formidable scénario de BD ! Ce pourraient être quelques-uns des effets à attendre de la mue qu'accomplit la bande dessinée depuis quelques années, et dont certains observateurs avertis prédisent qu'à terme elle pourrait se traduire par la cohabitation de deux formes très affirmées de bandes dessinées. D'un côté, une bande dessinée « classique », entendons héritière d'une certaine grammaire narrative et formelle répondant à des standards établis depuis des décennies, et de l'autre, une bande dessinée qui, à tous points de vue, affirme son cousinage avec la littérature.

Premier indice de cette dichotomie, la tentation de rebaptiser « roman graphique » la manifestation la plus littéraire du neuvième art, pour la différencier de la majeure partie de la production des bandes dessinées, à laquelle elle ne serait pas assimilable. Une tendance qui masque peut-être une volonté plus discutable de conférer à ces livres une respectabilité qui ferait défaut au générique « bande dessinée »[1].

A l'instar des anglo-saxons qui distinguent explicitement les *comic books* et les *graphic novels* – terme inventé par Will Eisner pour désigner son ouvrage *Un bail avec Dieu* (1978) –, le lecteur européen identifie désormais à l'expression « roman graphique » les ouvrages qui, en bien des points, s'approchent du roman. Le roman graphique ne date pas d'hier : on peut estimer qu'en publiant *Maus* chez Pantheon Book, hors du circuit traditionnel de l'édition de bande dessinée[2], Art Spiegelman a ouvert la voie il y a plus de vingt ans. Mais on n'a jamais autant publié de romans graphiques que depuis quatre ou cinq ans, et certains (*Persepolis*, de Marjane Satrapi) atteignent une notoriété exceptionnelle, très au-delà du cercle des lecteurs plus ou moins réguliers de bandes dessinées. En élargissant ses sujets à des thèmes qui n'avaient presque pas cours au préalable et en proposant des choix esthétiques sans compromis, l'édition indépendante, en particulier, a contribué à révéler à un lectorat extérieur au champ habituel de la bande dessinée que celle-ci pouvait être un objet de culture et rivaliser avec d'autres productions artistiques. Désormais, la plupart des éditeurs spécialisés publient des romans graphiques[3].

Une autre manifestation du changement que nous évoquions plus haut est l'arrivée, aussi neuve qu'imprévisible, d'un nombre grandissant d'écrivains venus collaborer à l'adaptation de leurs romans ou donner des textes originaux à la bande dessinée. Parmi les auteurs à s'être ainsi récemment mesurés à la bande dessinée, relevons tout d'abord, dans le répertoire de la littérature policière et fantastique, quelques romanciers réputés qui viennent ajouter leurs noms à ceux de Jean-Patrick Manchette et Jérôme Charyn, ou, plus proches de nous, de Tonino Benacquista, Didier Daeninckx, Maud Tabachnik et Jean-Bernard Pouy – ces trois derniers étant des auteurs réguliers de scénarios originaux pour la collection « Petits Meurtres » chez EP éditions. Bernard Werber, auteur maintes fois récompensé pour sa trilogie *Les Fourmis*, propose, associé à Eric Puech, la

1 | Pareille volonté de trier le bon grain de l'ivraie se remarque dans la récente féminisation du vocable « manga », qui jusqu'à présent servait à désigner indistinctement l'ensemble des bandes dessinées japonaises. Chez ses promoteurs « *la* manga » qualifie une production d'auteurs plus ambitieuse et notamment plus littéraire.

2 | Il en fut de même pour l'édition française, proposée par Flammarion, un éditeur qui, à l'époque, n'avait aucun lien avec la bande dessinée.

3 | Sur cette question, je renvoie au dossier « *Nouvelles politiques éditoriales* » paru dans *9e Art* n° 11, octobre 2004, pages 34 à 49.

série *Les Enfants d'Eve* chez Albin Michel ; pour le même éditeur, Jean-Christophe Grangé signe la série *La Malédiction de Zener*, illustrée par Adamov, dans un registre proche de celui qui a fait le succès de romans comme *Les Rivières pourpres* ou *Le Concile de pierre*. Thierry Jonquet, de son côté, écrit *DRH* pour Chauzy (Casterman) tandis que Daniel Picouly, auteur notamment de *L'Enfant léopard* (Prix Renaudot en 1999), qui avait déjà commis *Tête de nègre* avec Jürg et Lavollay pour EP Editions, récidive avec *Retour de flammes*, illustré par José Muñoz pour la collection « Romans », également chez Casterman. Signalons que Muñoz avait déjà collaboré avec Jérôme Charyn (*Panna Maria*, *Le Croc du serpent*), toujours pour Casterman. Sans prétendre être exhaustif, citons encore, de Jean-Pierre Andrevon, *Le Travail du furet* avec Afif Khaled pour Soleil, la série *Tout va bien* du journaliste-romancier Denis Robert et du dessinateur Thomas Clément (« Poisson pilote », chez Dargaud) et l'adaptation par Katou des « polars indiens » de Tony Hillerman chez EP Editions.

Notre liste d'écrivains-scénaristes compte depuis peu son deuxième « Goncourt » en la personne de Jean Rouaud, à qui l'on doit une adaptation de son roman *Les Champs d'honneur*, travaillée en « osmose » avec Denis Deprez (Casterman). Pour mémoire, rappelons l'indigent *Vanity Benz*, paru il y a quelques années, scénario original écrit par Didier Van Cauwelaert pour le dessinateur Franck Bonnet. Et nous terminerons (provisoirement) l'inventaire avec la série *Rester normal* (Dargaud), dans laquelle l'ancien publicitaire Frédéric Beigbeder et son complice au dessin, Philippe Bertrand – remarqué naguère pour ses histoires dans les milieux de l'art contemporain – dépeignent, en exagérant à peine, mœurs et comportements de quelques nantis jet-setteurs.

Une tendance de fond, donc, sans commune mesure avec un passé proche. Les « écrivains-scénaristes » dont

Jean-Pierre Andrevon est né le 19 septembre 1937 à Jallieu dans l'Isère . En 1960, après des études aux Arts déco de Grenoble, il entame une carrière d'enseignant de dessin tout en commençant à écrire des textes de science-fiction. A partir de 1967, il publie ses premiers textes dans la revue *Fiction*, au Fleuve noir et chez Denoël pour la fameuse collection "Présence du futur" dont, en quelques années il va devenir l'un des piliers.

Il est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands écrivains français de science-fiction.

Ses bandes dessinées :

Edouard suivi de *La Réserve*,
dessins Georges Pichard, Le Square, 1978
Ceux-là (tomes 1 et 2),
dessin de Georges Pichard, Le Square, 1980
Matricule 45000, dessin de Véronik, Glénat, 1982
Neurones trafic, dessin de Véronik, Glénat, 1985
Les Chroniques de Centrum, tome 1 : *Le Travail du furet*,
dessin d'Afif Khaled., coll. "Mondes futurs", Soleil, 2004

Tonino Benacquista, scénariste, auteur, acteur, est né le 1er Septembre 1961 à Choisy. Il entame des études de cinéma et de littérature qu'il n'achève pas, préférant travailler. Il est gardien de nuit dans un musée puis surveillant de wagons-lits sur la ligne Paris-Rome, autant d'expériences qui vont nourrir ses romans. En 1985, il publie *Epinglé comme une pin-up dans un placard de G.I.*, puis, quatre ans plus tard, *La Madonne des sleepings*. En 1991, il remporte le Grand Prix de la littérature policière avec *La Commedia des ratés*. Suivent *Saga* et *Quelqu'un d'autre*. Pour le cinéma, il est consultant sur *Place Vendôme*, de Nicole Garcia, et participe à l'adaptation de son roman *Les Morsures de l'aube* réalisé par Antoine de Caunes. En 2001, il co-écrit avec Jacques Audiard le scénario de *Sur mes lèvres*, qui lui vaut une nomination aux Césars. Avec Jacques Ferrandez, il réalise plusieurs bandes dessinées, dont *L'Outremangeur* en 1998 ; il renouvelle l'expérience avec Berlion pour *Cœur Tam-Tam*, chez Dargaud.

Denis Robert est né à Moyeuvre le 9 mai 1958. Brillant étudiant en psycholinguistique, Denis Robert devient journaliste. Il collabore pendant douze ans à Libération, où il se spécialise dans l'investigation politico-financière. Il est l'auteur de cinq romans : *Chair Mathilde*, Bernard Barrault, 1991, *Je ferai un malheur*, Fayard, 1995, *Notre héros au travail*, Fayard, 1997, *Tout va bien puisque nous sommes en vie*, Stock, 1998, et *Le Bonheur*, Les Arènes, 2000.
On lui doit deux essais sur les scandales politico-financiers: *Pendant les affaires les affaires continuent*, Stock, 1996, et *La Justice ou le chaos*, Stock, 1996. Il réalise sa première série de bande dessinée avec Thomas Clément : *Tout va bien*, dont le premier volet parait en 2005 chez Dargaud, dans la collection "Poisson Pilote".

Jean Rouaud est né en 1952 à Campbon, en Loire-Atlantique. Il obtient sa maîtrise de lettres en 1974, puis exerce plusieurs métiers : pompiste, vendeur d'encyclopédies médicales, etc. En 1978, il entre à Presse Océan. Lorsqu'il quitte Nantes pour Paris c'est pour devenir, à partir de 1983, marchand de journaux dans un kiosque du XIX° arrondissement. En 1990, les éditions de Minuit publient son premier roman, *Les Champs d'honneur,* qui obtient le prix Goncourt. Revenu à Campbon, Jean Rouaud se consacre désormais exclusivement à la littérature. Bande dessinée : *Les Champs d'honneur* (adaptation du roman éponyme), dessin Denis Deprez, Casterman, 2005.

nous avons donné la liste appartiennent presque tous à une génération pour laquelle la lecture des bandes dessinées est entrée dans la culture de « l'honnête homme ». Investir cette forme d'expression – en passe de devenir aussi respectable que le roman – est pour eux aussi naturel qu'écrire pour le cinéma ou la télévision.

Les Chroniques du Centrum, Andrevon & Khaled, éditions Soleil

Outre le plaisir qu'en retirent les lecteurs, on ne peut que se réjouir de ce rapprochement. La bande dessinée s'enrichit tout en s'affranchissant d'un de ses complexes majeurs, celui d'être un sous-genre, une sous-littérature. Le regard qu'on porte sur elle se modifie. Il est à noter, par exemple, que l'on invite de plus en plus souvent des auteurs de BD à la radio et sur des plateaux de télévision, y compris dans des émissions littéraires d'où ils étaient naguère exclus.

Nous avons sollicité quatre écrivains scénaristes, Jean-Pierre Andrevon, Tonino Benacquista, Denis Robert et Jean Rouaud, pour qu'ils nous expliquent les raisons qui les ont amenés à écrire pour la bande dessinée et les enseignements qu'ils tirent de cette expérience.

9e Art : *Pouvez-vous expliquer les raisons qui vous ont conduit à écrire pour la bande dessinée ?*

Jean-Pierre Andrevon : C'est une longue histoire qui remonte à mes premières lectures. C'était en 1944, j'avais six ans et j'ai découvert *Coq Hardi*, qui publiait *Guerre à la Terre* de Marijac et Liquois. Cette bande a décidé de mon amour de la bande dessinée et de la science-fiction, conjointement. Quelques années plus tard, j'ai lu *La Guerre des mondes* de Wells (dont la bande de Marijac était d'ailleurs une adaptation pirate), qui n'a fait que renforcer ma passion.
Ensuite j'ai tout dévoré et, ayant fait des études aux Beaux-Arts, j'avais dans l'idée de faire de la bande dessinée plutôt que de la littérature. En 1967 – beaucoup de temps avait passé, j'étais prof de dessin – j'ai commencé une bande dessinée intitulée *Les Hommes-Machines contre Gandahar*. C'était de grandes planches en couleur directe, faites sous l'influence des albums publiés à l'époque par Losfeld, de Pellaert en particulier. J'ai d'ailleurs présenté ces planches à Losfeld, qui ne les a pas trouvées assez abouties (je veux bien le croire !). Comme, en 67, ce genre de projet ne pouvait être publié que par lui, j'ai décidé de transformer cette BD en roman. Sous le même titre, *Gandahar* est donc paru chez Denoël en 1969. Ce fut mon premier roman, qui a eu le destin qu'on sait, et qui m'a orienté à peu près définitivement vers la littérature. Mais la bande dessinée m'intéressait toujours, et pas seulement comme consommateur. J'ai publié quelques bandes courtes dans *Charlie* et dans

B.D., puisque, dans les années 70, j'avais intégré la bande à Wolinski. Et c'est lui qui m'a demandé de faire du scénario pour Pichard : nous avons donc fait ensemble trois albums : *Edouard* et les deux tomes de *Ceux-là*.
Par la suite, un autre éditeur m'a mis en contact avec une jeune dessinatrice suisse qui cherchait un scénariste : Véronik, pour qui j'ai écrit *Matricule 45000* et *Neurones trafic*, publiés chez Glénat dans les années 80. Pour en finir, j'ai toujours le projet (mais se réalisera-t-il jamais ?) d'adapter (texte et dessins) *Niourk* de Stefan Wul, un des plus grands auteurs de science-fiction, qui fut pour moi un ami proche et cher. J'ai réalisé une dizaine de planches – ce projet l'enchantait – mais je n'ai convaincu personne, et puis Wul, hélas, est mort…
Tonino Benacquista : Je me suis mis à la bande dessinée parce qu'en BD, tout est possible : les décors extravagants, les situations débridées, les ellipses intempestives, etc. L'auteur et le dessinateur peuvent avoir le contrôle total de leur album et se permettre de nouvelles formes de narration.
Denis Robert : C'est venu de ma rencontre avec Thomas Clément, de son enthousiasme. J'avais aussi cette intuition que la bande dessinée pouvait être la poursuite innovante de mon travail littéraire. Ce n'est pas tout à fait de l'écriture, ni du cinéma. C'est un art nouveau, à mi-chemin. Une autre manière, plus immédiate, de raconter des histoires. Elle ouvre des champs de possibles infinis...
Jean Rouaud : Pour moi, le récit est constitué d'une succession d'images mentales. L'envie est grande, forcément, de les confier à un dessinateur – ou un cinéaste.

Diriez-vous que vous êtes un lecteur de bandes dessinées averti, régulier, occasionnel ? Quels albums, quels auteurs ont vos faveurs ?
Jean-Pierre Andrevon : La bande dessinée fait partie de mes lectures permanentes. Comme tout le monde, j'ai mes préférences, qui sont vastes et éclectiques. J'ai énormément aimé Forest, auteur complet, avec un univers très personnel, très particulier. J'aime beaucoup les Italiens (Manara, Buzzelli, d'autres), mais celui que je place au sommet, toutes catégories confondues, c'est Toppi : j'aimerais dessiner comme lui ! Bien sûr, j'aime Tardi, Bilal, Pichard, Moebius (comment leur échapper ?) et j'ai une admiration particulière, technique, si je peux dire, pour Caza, qui est d'ailleurs un très bon ami, et qui a fait l'image du dessin animé *Gandahar*. Mais je suis aussi un fan de comics, dont les dessins hyperréalistes me bluffent complètement. Je dévore les productions Sémic. Le *Superman* de Jim Lee, ah la la !
Tonino Benacquista : Enfant, j'ai lu les « classiques » de Goscinny, tout Gotlib, et les *Tintin*, mais j'avais aussi une certaine affection pour *Strange* et les comics de Marvel, qui font les super-héros du cinéma américain récent. Aujourd'hui, je suis un lecteur occasionnel. Je reste fidèle à certains auteurs, comme Goossens et Tardi. Si Lauzier ressortait un album, je serais le premier en kiosque !

| *Cœur Tam-Tam*, Benacquista & Berlion, éditions Dargaud |

Denis Robert : Je ne suis qu'un lecteur occasionnel. *Maus*, de Spiegelman, reste pour moi la référence absolue. Je préfère les BD qui racontent à celles qui montrent ou cherchent à en imposer par un graphisme très travaillé. L'art du dessin reste d'abord une question d'instinct.
Jean Rouaud : Relativement averti, en ce sens que je fais grand cas de la bande dessinée qui, avec *Maus*, a produit l'une des plus grandes œuvres de tous les temps, à l'égal de *Don Quichotte* ou des opéras de Mozart. J'ai vu aussi comment les auteurs de bande dessinée (voir Spiegelman et l'Association) s'étaient approprié ce qui était auparavant l'apanage du roman : le récit à caractère autobiographique et la place du narrateur/auteur dans l'histoire.

Comment êtes-vous entré en relation avec le(s) auteur(s) de bande dessinée avec lequel/lesquels vous travaillez ?
Jean-Pierre Andrevon : Je crois avoir répondu. Ce fut toujours affaire de circonstances, ou de hasard. Ma

prétention inouïe est de vouloir dessiner moi-même, donc je ne cherche pas spécialement des dessinateurs. Si j'en rencontre un bon, je ne dis pas non ! Pour ce qui concerne en particulier *Le Travail du furet*, c'est Afif, jeune graphiste qui sortait de l'Ecole d'Angoulême[4], qui m'a contacté pour me faire part de son envie de traduire le roman en bande dessinée, à condition que je rédige le scénario. On a fait plusieurs essais, quelques bandes courtes, et on s'est lancé : dès les premières planches que j'ai vues de lui, Afif m'a paru avoir à la fois une belle maîtrise et un univers qui collait avec l'ambiance glauque du roman. Je n'allais pas dire non !

Tout va bien,
Robert & Clément, éditions Dargaud

Tonino Benacquista : Avec Ferrandez, nous avions des amis communs et nous nous sommes dit qu'un jour il serait amusant de faire un album (et nous en avons fait deux). Puis, pour *Cœur Tam-tam*, j'ai rencontré Berlion sur l'initiative de Guy Vidal, éditeur chez Dargaud.

Denis Robert : Thomas Clément connaissait mes livres, il m'a téléphoné. On a d'abord appris à se connaître. C'est lui qui m'a incité à m'y mettre.

Jean Rouaud : C'est Denis Deprez, sur une suggestion de Benoît Peeters, qui m'a contacté. Il a eu la bonne idée de m'envoyer son premier album. Entièrement réalisé au pastel. Aucun risque d'une illustration plate de mes histoires. J'ai vu tout de suite l'intérêt de cette aventure artistique.

Avant que Denis ne me contacte, j'avais déjà en projet de travailler sur une histoire originale pour laquelle Casterman cherche un dessinateur. J'espère que l'adaptation des *Champs d'honneur* aidera à la réalisation de ce projet, et des autres à venir.

Vos bandes dessinées sont le fruit de collaborations. Comment s'organise le travail avec un ou plusieurs coauteurs, lorsqu'on est habitué à travailler en solitaire ?

Jean-Pierre Andrevon : Dessinateur encore et toujours, je conçois mes scénarios comme des planches dont je fais les *roughs*. Au dessinateur, ensuite, de se débrouiller ! Pichard, technicien hors pair mais qui travaillait vite, suivait fidèlement mon découpage. Afif prend beaucoup plus de libertés, et il raison ! Pour ce qui est des rapports de travail, entre les années 80 et les années 2000, un outil d'une facilité considérable est apparu : internet. Donc, avec Afif, on communique par mail...

Tonino Benacquista : J'écris des scénarios de cinéma, je suis donc habitué au travail d'équipe et j'aime ça. Disons que je propose une scène dialoguée, que le dessinateur va découper lui-même. Et nous retravaillons à partir d'un premier crayonné.

Denis Robert : Thomas travaille plus que moi. On parle beaucoup. On s'envoie des mails. Je lui raconte une histoire, généralement sous forme de synopsis, avec début de dialogues. Lui se charge des cadrages et de l'écriture dessinée. Je m'occupe ensuite de tout ce qu'on met dans les bulles. Je suis parfois critique sur telle ou telle attitude des personnages, mais très peu. Il me le reproche, d'ailleurs.

Jean Rouaud : Cela s'est passé facilement, grâce notamment à internet, et à l'intelligence sensible de Denis. Je l'ai laissé dégager du texte les séquences qui l'intéressaient, après quoi il a fallu construire une histoire à peu près cohérente, en travaillant notamment les liaisons.

Diriez-vous qu'écrire pour la bande dessinée relève de modalités particulières ? Vous-même, écrivez-vous des romans comme vous écrivez pour la bande dessinée ?

Jean-Pierre Andrevon : Je me considère comme un inventeur d'histoires. A la limite, peu importe la forme médiatique qu'elles prendront. Ou alors elles peuvent se décliner sous diverses formes : *Gandahar* a été d'abord une ébauche de BD, puis un roman, puis un dessin animé[5]. Et je verrais bien toute la saga redevenir une BD ! *Le Furet* a d'abord été une nouvelle, que j'ai étendue dix ans après à la dimension d'un roman, avant qu'il devienne une bande dessinée. Le livre a également été adapté à la télé en 1994, et j'ai eu plusieurs propositions, pour l'instant inabouties, du

4 | Ecole Supérieure de l'Image.

5 | Réalisé par René Laloux et Philippe Caza.

6 | Après l'adaptation de son roman *Les Fourmis* (Albin Michel), Bernard Werber propose son premier scénario original à la bande dessinée avec *Les Enfants d'Eve*, dessiné par Eric Puech, Albin Michel, mai 2005.

côté du cinéma. Et, pour reparler de Véronik, *Neurones trafic* est une bande qui est restée inachevée, Glénat nous ayant lâchés ; j'en ai donc fait un roman : *Sukran*. Je pourrais multiplier les exemples… La seule vraie différence est qu'un auteur de livre (ou de bandes dessinées s'il fait lui-même le texte, le dessin, la couleur) est entièrement maître du produit fini.

Denis Robert : La bande dessinée se rapproche davantage du cinéma, à ceci près qu'elle met en jeu des moyens plus simples. Elle est nettement mois onéreuse. Elle repose sur la complicité entre deux auteurs.

Mes idées de BD n'existent que parce que j'ai pensé à un livre avant. C'est une continuité.

Vous contribuez à l'adaptation de vos histoires sous la forme de bande dessinée. Quelle part prenez-vous dans ce processus de transposition ?

Tonino Benacquista : Toute histoire n'est pas transposable. La plupart ne peuvent être racontées que dans un seul langage. Mais si j'ai adapté certaines de mes nouvelles, c'est parce qu'elles manquaient cruellement d'images. J'essaie de garder de l'histoire ce qui se prête le mieux à une nouvelle forme, quitte à supprimer des axes de narration qui ne fonctionnent plus et à en trouver de nouveaux.

Jean Rouaud : Au départ je voulais me faire le plus petit possible, mais bien vite il est apparu que j'avais tout un travail de réécriture à faire. Denis est venu plusieurs fois à la maison, on plaçait ses vignettes et ses croquis sur mon bureau et on procédait à un vrai montage. On voyait ainsi les manques, la nécessité d'une transition. Je me privais volontairement des artifices habituels de la BD, du style : « pendant ce temps », ou « quelques jours plus tard ». J'ai beaucoup aimé ce travail sur le dialogue. Informatif sans être pesant, léger sans être gratuit, décalé sans être hors sujet. Jusque-là, je pensais que c'était uniquement l'écriture qui faisait l'intérêt de mes histoires. Et là, j'ai vu mes personnages exister pleinement sans le secours de ma phrase.

Quelles sont, d'après vous, les raisons qui poussent aujourd'hui nombre de romanciers à écrire pour la bande dessinée ? L'état de la littérature y est-il pour quelque chose ?

Jean-Pierre Andrevon : Je ne peux répondre pour mes confrères quant au volet créatif. Mais en ce qui concerne la partie commerciale, certainement : la littérature de science-fiction, si elle a bonne presse, ne dégage pas des ventes exceptionnelles (sauf quelques vedettes comme Bernard Werber – ce qui ne l'a pas empêché de passer lui aussi à la BD[6]). Un album a des chances de vendre trois, quatre fois plus, en moyenne, qu'un roman de science-fiction. Des chances seulement, pas une certitude !

Tonino Benacquista : Je ne saurais me faire une idée de « l'état de la littérature ». Je verrais la chose de façon inverse ; la BD passe peut-être à l'âge adulte, elle a besoin de nouvelles histoires, plus « intérieures », plus « littéraires ». Les romanciers, de leur côté, peuvent plus facilement libérer leur imagination quand on leur propose une forme nouvelle. Le rapprochement littérature/BD a tout à y gagner.

Denis Robert : Peut-être l'envie de nouveaux débouchés pour l'écriture, sans doute celle de sortir de sa solitude... Je ne pense pas que l'état de la littérature y soit pour quelque chose. En tout cas, pas en ce qui me concerne.... La bande dessinée représente comme un autre continent. Il suffit de trouver le moyen d'y aller. Une fois sur place, on se dit que c'est plus grand que prévu.

Les Champs d'honneur,
Rouaud & Deprez, éditions Casterman

Jean Rouaud : Je crois que les romanciers d'aujourd'hui sont réconciliés avec le récit. Ce qui n'était pas le cas il y a trente ans, quand ils s'obligeaient à décliner le credo structuraliste, à savoir que la seule fiction envisageable, c'était l'aventure de la phrase, et que raconter des histoires c'était bon pour le vulgaire. Qu'on en soit revenu, c'est un soulagement et une libération. Disons qu'il y a des histoires à raconter, et que la BD est un genre qui se prête merveilleusement au récit. ■

Anne Sibran

ou les vies multiples de l'écriture

entretien

Auteur du scénario de *La Terre sans mal*, mis en images par Emmanuel Lepage et paru dans la collection "Aire libre" chez Dupuis en 1999, Anne Sibran est aussi l'auteur des romans *Bleu figuier* et *Ma vie en l'air* (Grasset, 1999 et 2001) qui ont été adaptés en bande dessinée par Didier Tronchet. Et là ne s'arrête pas son expérience littéraire…

Il faut bien débuter un jour. Les premiers pas dans l'écriture commencent, pour Anne Sibran, la fleur au stylo, dans les verts paradis des histoires enfantines. En 1990, les éditions Rageot publient *Hugo et les lapins*, un roman jeunesse, à l'inspiration duquel sa fille ne fut pas étrangère.

photo Catherine Ternaux

9e Art : Anne, ton envie d'écrire vient-elle avant tout de personnes qui t'entourent, de rencontres ? ou de l'envie de dire quelque chose de personnel ?

Anne Sibran : D'aussi loin que je me souvienne, j'ai toujours rêvé d'écrire et de raconter des histoires. J'ai commencé par écrire pour les enfants un peu pour ma fille, mais surtout par timidité. Je n'osais pas me risquer au roman adulte. Je viens d'un milieu très modeste, où il n'y avait pas beaucoup de livres, et le monde de la littérature était très intimidant. Comme toutes les personnes exilées, j'avais en plus un complexe et je me demandais : « *est-ce qu'on va m'accepter ?* ». Le monde des enfants me semblait plus ouvert et plus bienveillant que le monde des adultes.

La littérature jeunesse n'est-elle pas plus ouverte à la fantaisie ?

Tout à fait. Il y a un « tout est possible », et on peut mêler beaucoup de registres, ce qui est une chose que j'aime bien faire. Mêler la poésie, inventer des mots… c'est une vraie jubilation !

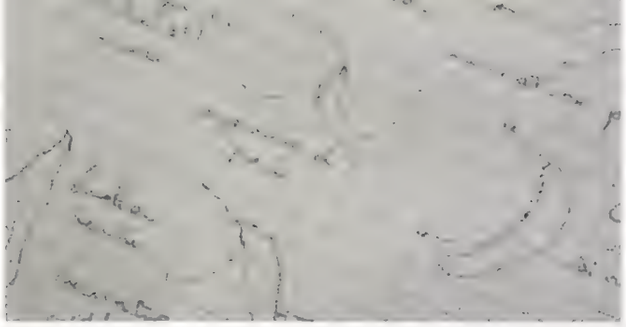
Est-ce que la littérature pour enfants n'est pas aussi emplie d'images ?

Oui, mais tout est plein d'images. Pour mon prochain roman par exemple, je me suis rendue à Brighton, en Angleterre, où j'étais allée il y a dix ans. J'avais la sensation que l'histoire qui est en train de se préparer ne pouvait arriver que dans cette ville, je ne saurais pas dire pourquoi. Je suis donc partie enquêter… Ce qui est merveilleux, c'est que, là-bas, j'ai senti qu'il y avait des endroits où mes personnages pouvaient vivre, je voyais des scènes se dérouler, j'entendais les personnages parler. A d'autres endroits, par contre, l'histoire s'éteignait, cette « existence » était impossible. J'ai fait des photos en repérage, et j'ai surtout pris des notes dans mes carnets.

C'est presque une expérience médiumnique ?

Je ne sais pas si c'est de cet ordre là. Je pense plutôt à ce texte de Mauriac sur le romancier et ses personnages, dans lequel il dit qu'il ne peut pas écrire un roman s'il ne connaît pas le papier peint du couloir qui mène d'une chambre à l'autre. Il me semble qu'on ne peut pas procéder autrement. Il faut avoir des images extrêmement précises pour avancer dans une histoire.

En 1994 paraît chez Glénat ton premier album de bande dessinée, en collaboration avec Didier Tronchet, Le Quartier évanoui, *roman graphique qui met en scène les habitants, aux cultures très différentes, d'un quartier*



| Croquis anatomique du chat dans le carnet de travail du roman *A la lisière* |

voué à la destruction. On avait pu remarquer alors un véritable travail sur la langue, des dialogues mâtinés d'argot ou de dialecte africain, pour mieux donner la parole aux personnages.
Qu'est-ce qui a motivé ton passage du roman jeunesse au scénario de bande dessinée ?
C'est une conjonction d'éléments. J'étais déjà une très grande lectrice de bande dessinée. Quand j'ai travaillé pour les éditions Vents d'Ouest, j'ai eu l'occasion de voir de près comment se fait une bande dessinée : ça m'a absolument passionnée ! Et très naturellement j'ai imaginé des histoires pour la bande dessinée.

Comment s'est fait ce passage ?
J'avais écrit une histoire pour enfants qui s'appelle *Le Quartier évanoui*. Didier Tronchet a lu cette histoire avant que je ne l'envoie à mon éditeur de l'époque (Rageot) ; il m'a demandé s'il pouvait la dessiner, et on est partis sur cette expérience. Du coup, l'histoire n'a pas existé en livre jeunesse. Je ne l'ai pas présentée, car cela me semblait compliqué au niveau des droits… On s'est vraiment amusé à l'adapter en bande dessinée. Didier m'a énormément appris. J'ai travaillé le découpage, ça m'a beaucoup plu. Juste après je suis partie seule et sans filet à rédiger directement un scénario, celui de *La Terre sans mal*.

Cela t'a pris combien de temps ?
Entre 6 et 8 mois. En même temps, j'écrivais *Bleu Figuier*.

Et Bleu figuier *?*
Quatre ans. A l'époque, je faisais des petits boulots, j'enseignais la philo. J'ai travaillé aussi pour les éditions Dupuis (pour sa venue au festival d'Angoulême), des petits trucs à droite et gauche.

| *Ma vie en l'air*, Sibran & Tronchet, éditions Dupuis |

Comment s'est passée l'adaptation de tes romans en bande dessinée ?
L'initiative en revient à Didier Tronchet. Il a fallu sa force de conviction pour me pousser à repenser l'histoire, c'est pour cela que ça ne peut pas, au final, donner la même chose. Pour *Bleu figuier*, la vision de mon père en a été adoucie. Pour *Ma vie en l'air*, l'idée était de faire exister de façon concrète, visuelle, l'horreur de ce qui peut se passer dans une tête. C'est finalement plus horrible que dans le roman. Alors que *Là-bas* était moins dur que *Bleu figuier*.

Cette envie d'écrire, dont tu ne sais pas bien où elle va te mener, est-ce qu'elle est la même pour l'écriture d'un roman et d'une bande dessinée ?
Oui. Au départ, je suis comme au milieu d'un brouillard, l'histoire est dans les brumes, mais je vois un endroit très

clairement. Alors je pars enquêter sur tout le reste. Pour *La Terre sans mal*, j'avais lu les livres de Pierre Clastres et j'avais entendu mes professeurs d'ethnologie dire que jamais aucun occidental n'a été témoin d'une migration guarani ; on sait comment ils sont quand ils partent, on sait comment ils sont quand ils arrivent, mais on ne sait pas ce qu'ils vivent au milieu. On a juste beaucoup de théories là-dessus. Imaginer cet inconnu m'a immédiatement donné envie d'écrire, et d'en faire une histoire. J'avais des images dans la tête…

… et il y a eu d'autres images, celles d'Emmanuel Lepage ?

Au stade de l'écriture du scénario, je n'avais pas encore rencontré Emmanuel Lepage. J'avais envoyé le scénario au Centre national du livre, entièrement découpé et dialogué, avec le descriptif de chaque case : cela faisait 250 pages ! Je m'étais beaucoup documentée, ce qui a été très utile pour la suite. J'ai ensuite rencontré Emmanuel par l'intermédiaire de Michel Plessix. Quand j'ai vu les planches qu'il avait dessinées à partir de mon scénario, j'ai réalisé immédiatement qu'il y avait des voix off beaucoup trop lourdes. Je me suis rendue compte que je m'étais trop équipée, n'ayant pas de dessinateur. Il a fallu que j'allège. Et c'est toujours ainsi que je travaille. J'aime bien revenir après le dessin, pour ajuster encore plus précisément le texte, dialogues ou voix off, au dessin.

| *La Terre sans mal*, Anne Sibran & Emmanuel Lepage, éditions Dupuis |

Ce travail sur le texte peut modifier l'image, nécessiter de redessiner ?

Il s'agit surtout d'alléger le texte, de disparaître. Pour que le texte s'insère tellement finement dans le travail de dessin, qu'il y ait une telle familiarité qu'on pourrait presque croire que c'est le dessinateur qui a écrit les textes. Il faut que l'histoire ait son propre timbre, qui est la parfaite combinaison du texte et de l'image.

Ces modifications interviennent à l'étape du crayonné ?

Pas forcément. En général ça vient plutôt au moment de l'encrage. Quand je vois les planches, je vois les choses à modifier. Le scénario est là pour donner l'impulsion au dessinateur de s'approprier l'histoire, de trouver sa propre tonalité. Après, c'est comme une sorte de boucle qui revient et qui reste vivante. Parfois il peut y avoir des modifications au niveau de ce qu'expriment les personnages. On ne peut pas parler tout à fait pareil quand on a un visage bien précis.

Tes personnages ne te sont-ils pas plus étrangers dans la bande dessinée que dans le roman ?

A partir du moment où j'arrive à ajuster les mots au dessin, non. C'est pourquoi ce temps de « réécriture » à partir du dessin est très important, et j'y accorde une attention extrême. Tel mot est possible, l'autre non. Pour moi, un personnage de BD a sa façon de parler, son caractère propre, et je ne renoncerai pas. Je me bats parfois pendant une demi-journée sur un mot, pour trouver la juste tonalité du personnage. Ce n'est pas du tout pour me réapproprier le personnage, car je travaille dans l'épure, pour me fondre dans le dessin. Par fidélité pour le travail du dessinateur. C'est un personnage que l'on crée ensemble.

Pas de conflit avec le dessinateur ?

Non, on se bat pour faire le mieux possible. Il y a parfois à composer avec la personnalité du dessinateur, qui peut être susceptible. Contrairement à ce que croient certains dessinateurs, le métier de scénariste n'est pas un métier

de fainéant [*rire*]. Je suis très lente, et je mets beaucoup de temps à faire mes histoires. Je suis prête à attendre le dessinateur qui partagera mon histoire, et faire des livres qui en vaillent le coup. Je veux vivre une belle aventure, que ce soit un échange, car je remets beaucoup de choses en question au contact du dessinateur. Je trouve que faire de la bande dessinée est bon pour l'ego d'un auteur, car ça demande de l'humilité, un retrait. Ça te montre tes limites, mais ça peut aussi être très stimulant. C'est comme la rencontre dans la vie, elle te permet d'amplifier des choses, et de découvrir des zones que tu n'aurais pas soupçonnées. C'est très vivant. C'est pour cela que je ne pourrais plus ne pas faire de scénarios de BD. J'ai découvert quelque chose de passionnant, vraiment.

En 2001, toujours chez Grasset, paraît ton deuxième roman, Ma vie en l'air, *un conte pour adultes à l'écriture poétique, où l'on sent le bonheur de travailler la phrase, choisir le mot, oser le déséquilibre d'une tournure et la grammaire en apesanteur. En parallèle, tu écris un scénario, et aussi une pièce radiophonique.... Dans ces différents modes d'écriture, quelles sont les difficultés et les joies propres à chacun ?*
Pour le roman, la difficulté est la solitude totale, je pars à chaque fois pour une expérience solitaire de plusieurs années. Je ne sais pas non plus s'il y aura un aboutissement, il n'y a pas de certitude, jusqu'au dernier moment, que le roman soit publié. Pour l'écriture d'un roman, le sentiment de solitude est compensé par une énorme exaltation, due à la liberté et à l'impression de faire quelque chose que je suis seule à pouvoir faire. Ça n'a pas de prix. Mais les difficultés sont à la mesure de ce bonheur, avec de grands moments de déprime, l'impression que je n'y arriverai pas. La bande dessinée est plus légère. Ce que j'aime énormément en bande dessinée, et qui me repose du roman (ça ne veut pas dire que l'un est plus dur ou mieux), c'est que quelqu'un prend en charge les décors, et beaucoup de choses que je dois faire exister, moi, quand j'écris un roman. Je peux davantage me concentrer sur ce que disent les personnages.

Tu tiens un Journal d'inadvertance, *carnet qui s'enrichit quotidiennement d'écrits sur des thèmes aussi variés que la vie elle-même. Tes carnets te servent pour tout, c'est une source où tu puises pour tous tes modes d'écriture ?*
Exactement. J'ai des mines de notes, des trésors d'histoires, inventées ou des histoires vraies comme celles que j'ai recueillies lorsque j'étais écrivain public dans le XVIII[e] arrondissement. J'ai alors noté des tonnes d'anecdotes, j'ai rencontré des personnes incroyables... Comme ce nigérien qui voulait un curriculum vitae : ce qu'il savait faire c'était garder les vaches et les défendre contre les lions. Je me souviens aussi de ce vieux monsieur marocain qui, chaque fois qu'il venait me voir, mettait son plus beau manteau, car pour lui l'écrit était sacré. Je les mets dans mon *Journal d'inadvertance*. Je ne sais pas ce que cela deviendra... comme ces carnets de dessinateurs avec des croquis. C'est la même chose, mais avec des mots. Il m'arrive aussi d'y coller des images qui me parlent...

Peux-tu écrire plusieurs textes à la fois ?
Oui. J'ai mis quatre ans pour écrire le roman que je viens de terminer, et qui s'intitule *A la lisière*. Je l'ai réécrit plusieurs fois et, à un moment, j'ai fait une interruption pour écrire un texte radiophonique pour France-Culture. J'avais commencé aussi à réfléchir à un nouveau livre.

L'écriture de pièces radiophoniques est venue comment ? Une nouvelle envie ?
Quand *Bleu figuier* est paru, j'ai été invitée à l'émission de France Inter *Un jour des voix*. Des comédiens avaient adapté un petit passage du roman. Ca a été un choc incroyable. L'impression à la fois que ça m'était très familier et totalement étranger. Et aussi cette espèce de jubilation d'entendre le texte vivre. Avant de travailler pour le livre jeunesse, j'ai fait le Cours Simon, et présenté le Conservatoire (que j'ai raté). J'ai été dans une troupe de comédiens semi-professionnelle pendant quatre ans, La Compagnie du Clair-obscur ; on jouait du théâtre de Racine avec des masques japonais de théâtre Tabuki ! J'ai toujours eu l'amour sacré du théâtre, mais j'étais piètre comédienne. L'écriture m'a ramenée au théâtre. ■

Entretien réalisé par Catherine Ternaux en octobre 2005.

Ubu... et bulles

Thierry Groensteen

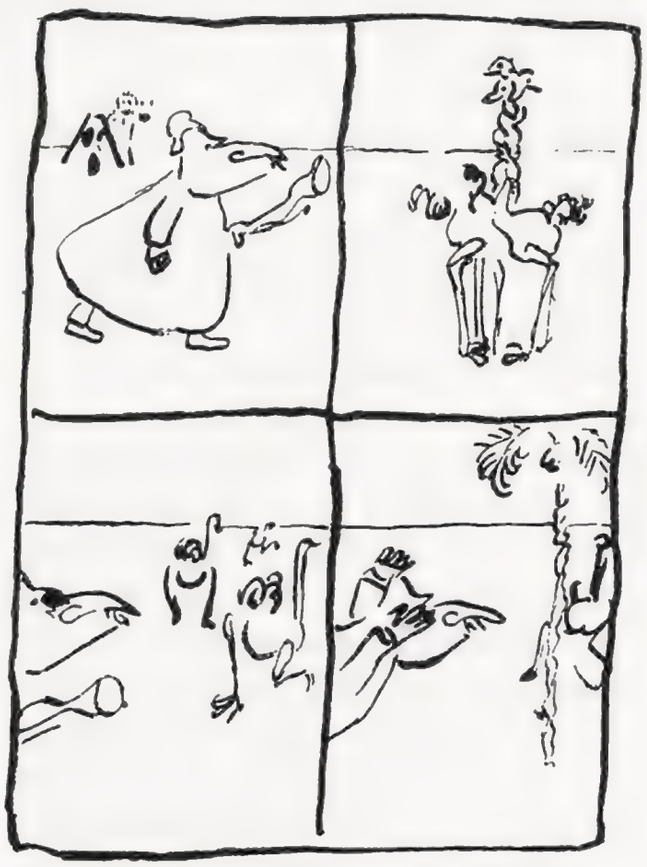
Le Maître et Marguerite, de Misha Zaslavsky et Askold Akishine d'après Boulgakov (Actes Sud BD), Sans famille *de Yann Dégruel d'après Hector Malot (Delcourt) ou* Le Petit Bleu de la côte ouest, *de Tardi d'après Manchette (Les Humanoïdes associés) sont quelques exemples récents attestant que la faveur des adaptations littéraires ne se dément pas dans la bande dessinée. Littéraires, ou plutôt... romanesques. En effet, on ne peut qu'être frappé par la presque totale absence de transpositions de textes issus du répertoire théâtral*[1].

Dans ce quasi désert, Ubu fait exception. La bande dessinée a si bien adopté ce peu recommandable sire que l'on ne compte pas moins de quatre versions publiées en France depuis le début du XXI[e] siècle. Mais l'empreinte d'Ubu sur les dessinateurs remonte bien plus loin. On se propose de rappeler ici quelques jalons, connus ou méconnus, de ce long flirt.

Alfred Jarry (1873-1907) a lui-même a donné à son personnage sa forme canonique en une série de dessins, les uns à la plume, les autres gravés sur bois. Sa forme, ou plutôt ses formes, car d'un dessin à l'autre l'effigie du bonhomme connaît quelques variantes. Ce qui demeure, c'est sa rotondité. Le Père Ubu n'est pas seulement un caractère, il est aussi, d'emblée, une silhouette, qui trouve son origine dans la caricature d'un professeur de physique au lycée de Rennes où Jarry usait ses fonds de culottes.

L'œuvre graphique de Jarry compte un peu moins de 90 pièces connues. On sait qu'il vouait une grande admiration à Rodolphe Töpffer, le père de la bande dessinée, qui lui a inspiré des comédies écrites à l'adolescence mais aussi des œuvres de la maturité. La « pastorale » intitulée *L'Objet aimé* (1903) fait apparaître Monsieur Vieux Bois, l'un des héros töpfferiens (amoureux fou d'une femme qui, dans l'histoire en estampes, n'est jamais désignée autrement que comme « l'objet aimé »), tandis que le « roman néoscientifique » *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (post., 1911) convoque le souvenir du Docteur Festus.

Le premier artiste à s'emparer de la pittoresque figure d'Ubu sera Pierre Bonnard, ami et proche collaborateur de l'auteur. Il conçoit des marionnettes pour la représentation de 1898, dessine des couvertures pour les chansons et collabore à l'*Almanach illustré du Père Ubu*, édité par Vollard en 1901. Sur ce dernier travail, je citerai le commentaire d'Emmanuel Pernoud : « *Bonnard* [y]

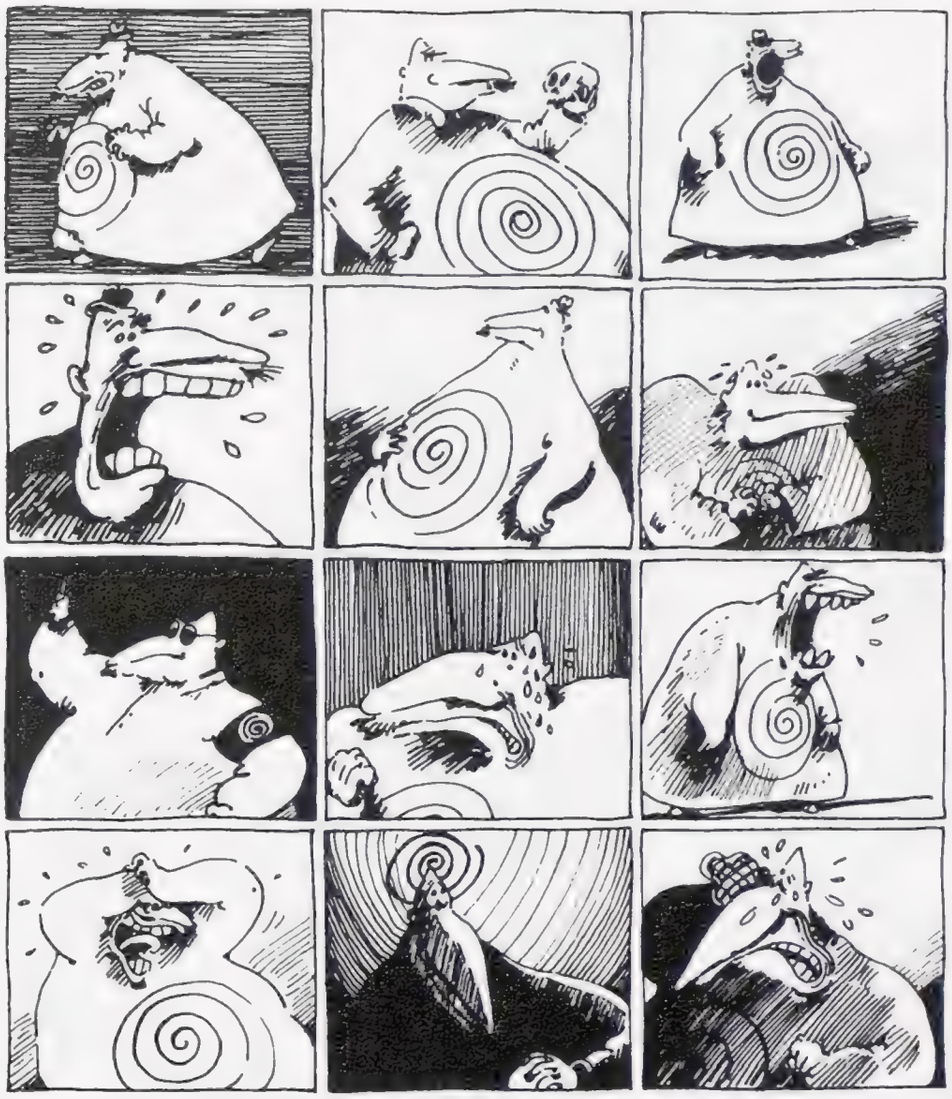


| *Almanach illustré du Père Ubu*, illustration d'Alfred Jarry |

1 | En fouillant dans ma mémoire, je me souviens d'un calamiteux *Cyrano de Bergerac* chez Vents d'Ouest, en 1986. Il n'y eut pas grand-chose d'autre à signaler jusqu'en 2005, qui a vu le lancement de la collection "Commedia" chez Vents d'Ouest, dédiée à Molière.

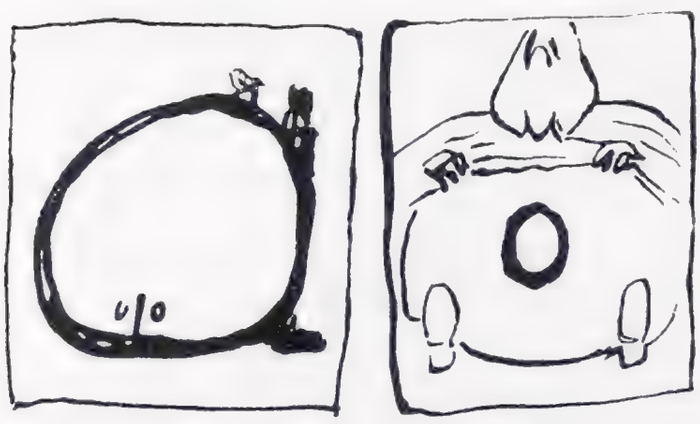
accentue à plaisir la régression infantile du dessin. Le phénomène est particulièrement sensible dans les "voyelles" composant l'alphabet du Père Ubu, lettrines qui font naître six figures du héros d'un simple ovule graphique, évoquant le tracé giratoire que font souvent les enfants dans leurs premières ébauches du bonhomme. Rappelons que ce tracé embryonnaire, Jarry l'avait élevé lui-même à la dimension héraldique, en en faisant le blason d'Ubu, la fameuse "gidouille" en spirale que le roi des Polonais porte sur sa bedaine[2]. »

Plus tard, un autre vecteur important de la silhouette d'Ubu sera la télévision. Jean-Christophe Averty signe en 1965 une réalisation qui fait date, dans laquelle des dessins se trouvent mélangés aux images filmées. Entre Jarry et Averty, il est aisé de reconnaître une certaine communauté d'idées et d'inspiration. L'irrévérence, voire le goût de la provocation, allié à celui de l'expérimentation formelle. La lignée qui conduit de l'un à l'autre est celle des avant-gardes, tendance ludique et pataphysique.



| *Le petit Cinéma du Père Ubu*, F'murr, 1981 |

Quelques dessinateurs sauront rester fidèles à cet esprit. Ainsi F'Murr, dont le *Petit Cinéma du père Ubu* figura sous forme de poster détachable dans le n° 38 du mensuel *(A suivre)* en 1981. Il s'agit d'une « fausse planche », au sens où elle se cantonne dans un registre infra-narratif. Les douze vignettes qui la constituent sont autant de variations sur la figure d'Ubu, où celle-ci endosse différents rôles (Ubu en Führer, Ubu en Hamlet, Ubu en saint…) et traverse divers degrés d'émotivité. La spirale y tient une place prépondérante et quasi obsessionnelle.



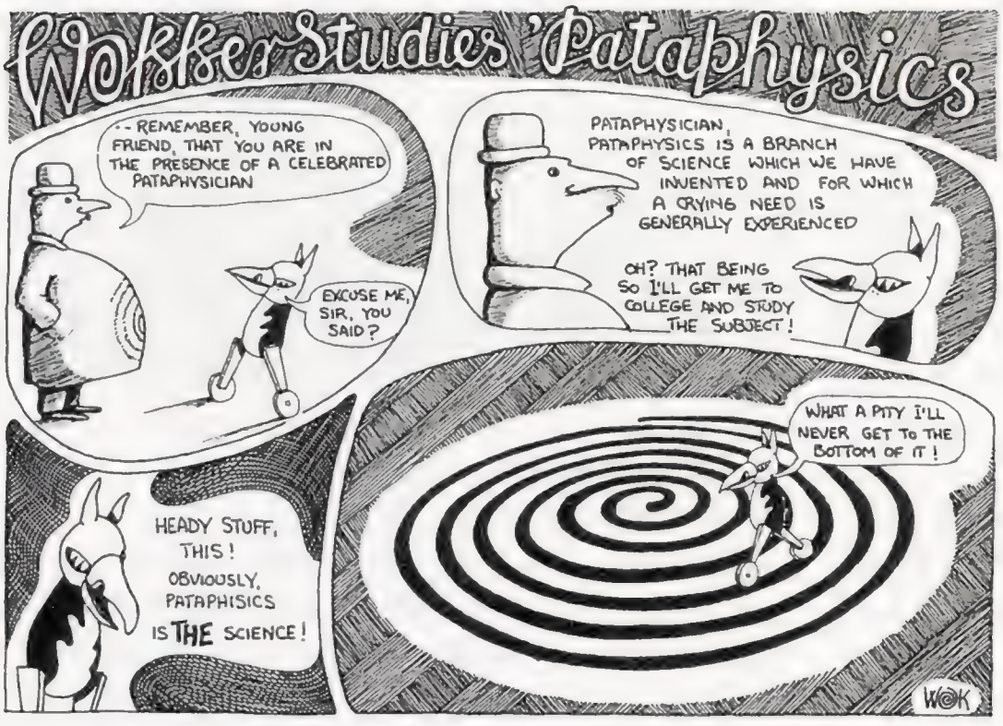
| *Alphabet du Père Ubu*, Pierre Bonnard
Almanach illustré du Père Ubu |

Quoiqu'auteur, plus récemment, d'une transposition d'un texte théâtral vers la bande dessinée (*La Farce de Maître Pathelin*, L'An 2, janvier 2006), David Prudhomme n'a pas, lui, introduit le Père Ubu dans des petites cases, mais il a signé, en 1999 (?[3]), une série de huit dessins pour une revue allemande, *Moga Mobo* (fondée en 1994 à Stuttgart et aujourd'hui publiée à Berlin). Chacune de ces illustrations au trait se réfère à une scène précise d'*Ubu roi* et en fournit une manière de vue synthétique, d'emblème.

2 | Emmanuel Pernoud, *L'Invention du dessin d'enfant*, Paris, Hazan, 2003, p. 134

3 | L'intéressé ne se souvient plus précisément. Les dessins pourraient n'avoir paru qu'en 2001, dans le n° 86 de la revue, consacré à « cent classiques de la littérature ».

| David Prudhomme, illustration pour *Moga Mobo* |



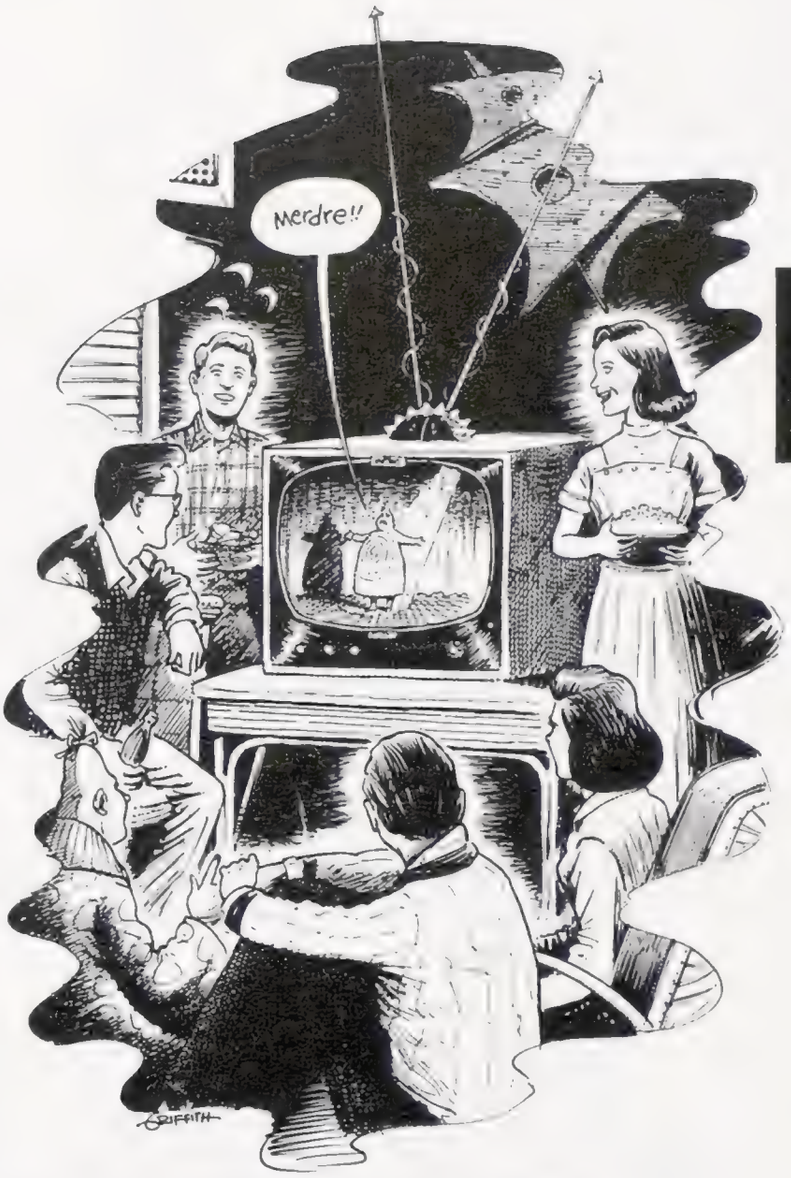
| *Wokker*, Eric Thacker et Anthony Earnshaw |

On ne sort pas, là non plus, d'une même famille d'esprits. Souvenons-nous que Prudhomme a adapté pour les éditions Delcourt un roman de jeunesse de Georges Brassens, *La Tour des miracles*, œuvre fortement imprégnée de l'humour potache et jubilatoire d'un Jarry.

Inconnu en France, *Wokker* est un comic-strip surréaliste qui a fait les délices de l'intelligentsia britannique à partir de la fin 1971. Sa carrière fut intermittente et errratique, puisque le curieux personnage-titre (une sorte d'animal hybride, tenant du lapin et de l'oiseau sans ailes, dont les pattes auraient été remplacées par des prothèses à roulettes) squatta les pages de magazines aussi divers que *The Times Educational Supplement*, *Knuckleduster Funnies*, *The Truth* et *The Whistler*, pour ne citer que ceux-là. Créé par Eric Thacker (1923-1997) et Anthony Earnshaw (1924-2001), *Wokker* fut ensuite poursuivi par ce dernier seul[4]. S'il nous intéresse ici – en dehors de ses qualités générales d'inventivité, de subversion et d'intelligence –, c'est essentiellement pour l'épisode qui met Wokker en présence du Père Ubu, lequel lui rappelle cette définition devenue canonique : « *La pataphysique est une science que nous avons inventée et dont le besoin se faisait généralement sentir* » (citation tirée d'*Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*, scène III). Il n'en faut pas davantage pour que notre Wokker soit convaincu : « *Manifestement, la pataphysique est LA science* » et pour qu'il se désole, dans le moment même où il suit le tracé d'une gigantesque gidouille, de ne jamais pouvoir en arriver jusqu'au cœur.

On ne connaît pas davantage l'Ubu de l'artiste suisse (lausannois) Henry Meyer, dont la diffusion n'a pas dépassé les cercles les plus confidentiels. Peintre, gravreur, illustrateur et sculpteur, né en 1952, Meyer est l'auteur d'une œuvre carnavalesque pleine de verve et d'humour, qui comprend notamment des créations bariolées en papier mâché. Son unique incursion dans la bande dessinée fut donc une adaptation presque littérale d'*Ubu cocu* en seize grandes planches saturées de texte et de détails.

« *Massacré par Henry Meyer* », selon les propres termes de l'artiste, cet Ubu a toutefois connu deux versions : la première est un brouillon « *au fil de la plume* » qui ne fut montré qu'à quelques *happy few*, la seconde (entièrement redessinée, quoique sans modifications notables dans le découpage et la mise en scène) a fait l'objet, en 1981, d'un tirage réservé aux membres du très obscur « *Centre de Recherches périphériscopiques* » (?). C'est dire que nous évoquons là une curiosité. Sa principale originalité est une fidélité presque littérale au texte de 1897. Meyer a supprimé une seule scène (la scène VI de l'acte IV) et s'est amusé à ajouter quelques répliques en anglais. Ce respect du texte a naturellement pour conséquence que les bulles ont tendance à être surdimensionnées et que la lecture en est parfois malaisée, d'autant que le lettrage est le plus petit et serré possible. Le lecteur est récompensé par les libertés prises dans la figuration de l'action, qui vont le plus souvent dans le sens d'une relecture joyeusement scatologique des indications de l'auteur. La porte « *à guichet en as de carreau* » évoquée par Jarry, par laquelle Ubu fait disparaître sa conscience, prend ici la forme d'une cuvette de WC. De même, c'est dans les lieux d'aisance que la Mère Ubu reçoit son amant Barbapoux, Meyer prenant le « trou » de Jarry dans une acception très concrète, qui confère à la « pompe à merdre » toute sa pertinence. Au total, ces seize planches sont d'un esprit et d'une facture très *underground* ; elles constituent un divertissement sympathique mais mineur d'un artiste de grand talent. Celui-ci a également commis un *Ubu sur la Butte* en « BD-collage », mais il ne nous a pas été donné de consulter cette publication interne du Cymbalum Pataphysicum.



| *Alfred Jarry, The Man with the Axe,* illustration de Bill Griffith |

| *Ubu cocu,* Henry Meyer |

Bien que ceci nous éloigne d'Ubu à proprement parler, nous devons encore signaler qu'un des dessinateurs ayant participé à l'aventure du mouvement underground américain, j'ai nommé Bill Griffith, a, quant à lui, illustré une biographie d'Alfred Jarry éditée en 1984 par Panjandrum Books [5]. Ce travail un peu contraint n'est peut-être pas non plus le meilleur de l'auteur de *Zippy the Pinhead*, que la presse (en l'espèce le *Los Angeles Reader*) avait précisément qualifié d'« *héritier moderne d'Alfred Jarry* ».

Avec leurs sensibilités respectives, et quelle que soit la réussite de leur production ubuesque, F'Murr, Prudhomme, Meyer et Griffith peuvent, en effet, être considérés comme des continuateurs de la veine subversive,

4 | Anthony Earnshaw fut un peintre, un illustrateur, un créateur d'objets et un romancier. On lui doit notamment le recueil de dessins *Seven Secrets Alphabets* (Cape, 1972) ainsi que *Flick Knives and Forks*, recueil d'aphorismes, d'insultes et de dessins (Harpford, 1982).

5 | Nigey Lennon, *Alfred Jarry The Man with the Axe*, Panjandrum Books, Los Angeles, 1984.

primitive, farcesque de Jarry. On ne peut malheureusement en dire autant de tous les dessinateurs qui ont cru devoir s'approprier le personnage d'Ubu. La « recréation » d'*Ubu roi* par le dessinateur Jaime Asensi[6] ne mérite qu'un silence charitable. Ce ne sont pas tant les parti-pris de l'auteur qui sont critiquables, puisqu'on serait bien en peine de les cerner ; c'est tout simplement que son esthétique est d'une telle indigence, d'une médiocrité si insigne que l'on peine à comprendre qu'un éditeur – d'ailleurs généralement mieux inspiré – ait pu valider une entreprise aussi vaine.

Dans ses premiers numéros (n°s 1 à 5, 2003-2004), le mensuel *Virgule* – magazine de français et de littérature pour les 10/15 ans, aux éditions Faton – a donné un *Ubu roi* en feuilleton. L'adaptation et la réalisation graphique étaient assurées par Christian Goux, le dessinateur de *Saucisson Smith* et des *Nouvelles Aventures de Fripounet et Marisette*. Fidèle à sa manière, ce professionnel accompli a tiré l'œuvre d'Ubu vers les standards de la BD enfantine la plus conventionnelle. Il en résulte un affadissement qui confine au détournement. Les personnages paraissent issus d'univers disparates : la Mère Ubu est une Gretchen blonde à couettes, les commensaux du capitaine Bordure sont des bourgeois rancis dans lesquels on a du mal à voir des « partisans ».

| *Ubu roi*, Christian Goux, *Virgule* n°1 |

Le pire est le sort réservé à la gidouille si caractéristique du Père Ubu, cette spirale qui, apposée sur sa bedaine, en souligne la rondeur et l'énormité. Comme l'indique très pertinemment le site de la Bibliothèque nationale de France, « *image de la personnalité physique du Père Ubu, la spirale en est également le symbole moral. Elle représente l'enflure du personnage, son infatuation, sa propension à l'emphase et aux formules creuses.*[7] » Chez Goux, la spirale a perdu toute signification en essaimant partout : sur les boucles d'oreille et la robe de la Mère Ubu, sur les tables de la loi brandies par un bibelot en forme de statue de la liberté, et même sur le bonhomme de neige qui hante le jardin du couple, devant le pavillon de banlieue que l'auteur leur a donné pour résidence. Par dessus tout cela, la naiserie des expressions physionomiques achève de transformer en pantalonnade un texte méthodiquement dépouillé de toute sa portée transgressive.

| *Ubu roi*, Emmanuel Reuzé, éd. Emmanuel Proust |

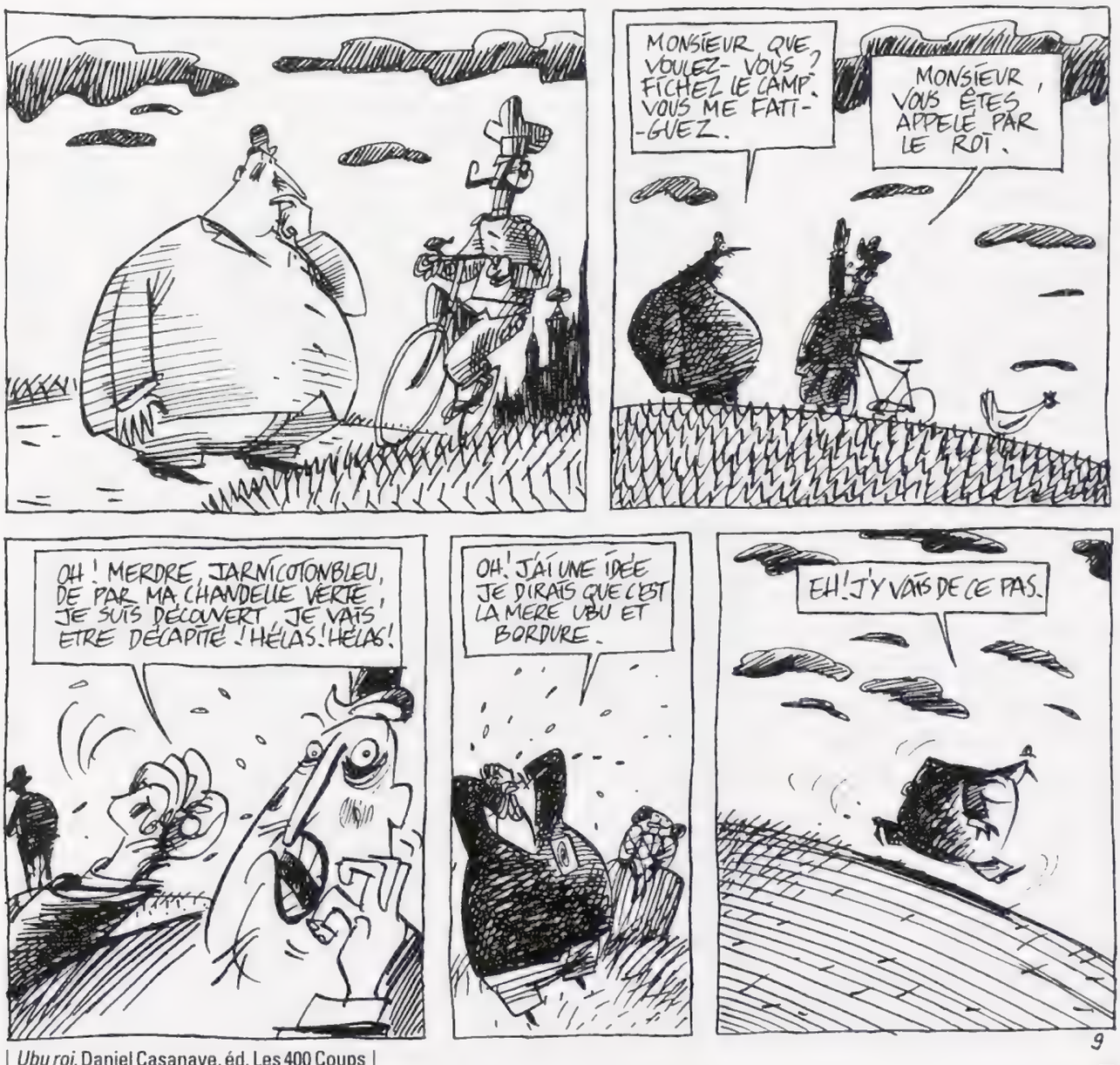
Les éditions Emmanuel Proust ont publié deux albums d'Emmanuel Reuzé, dont la couverture nous assure qu'ils sont respectivement « *librement adapté de l'œuvre de Alfred Jarry* », pour *Ubu roi* (2002), et « *librement inspiré du personnage créé par Alfred Jarry* », pour *Ubu amiral* (2004) – un troisième volume doit venir clore le cycle. Ces nuances ont leur importance, le

6 | Jaime Asensi, *Ubu Rey*, ediciones de Ponent, 2004.

7 | La phrase figure dans le dossier d'accompagnement de l'exposition sur l'utopie.

deuxième album n'ayant plus qu'un rapport assez lointain avec l'œuvre-souche : parti coloniser le Nouveau Monde, Ubu y est aux prises avec une secte de radis, les « frères Fânes ». Son costume, clownesque, est fait d'une pelisse de fourrure, d'un énorme nœud papillon rouge, d'une perruque bouclée et d'un petit chapeau melon ridicule orné de feuilles de chêne. L'album précédent était, lui, d'une assez grande fidélité au texte, mais l'action y est transposée dans un royaume de carton-pâte qui tient de Disney, du fantastique médiéval et de la science-fiction « fin de siècle », façon Robida. La débauche de décors y masque mal la grande laideur du dessin : lourdeur du découpage, vulgarité du trait, incapacité à gérer les expressions, rien ne manque pour écœurer le lecteur, jusqu'à un plagiat manifeste de Marc Antoine-Mathieu (page 33). On ne voit pas ce que la bande dessinée peut gagner à s'approprier la caution d'auteurs célèbres pour les traiter ensuite avec une telle désinvolture et, disons-le, les massacrer aussi allègrement ! Il est certain que la littérature, elle, ne peut qu'y perdre son latin, et son sang-froid.

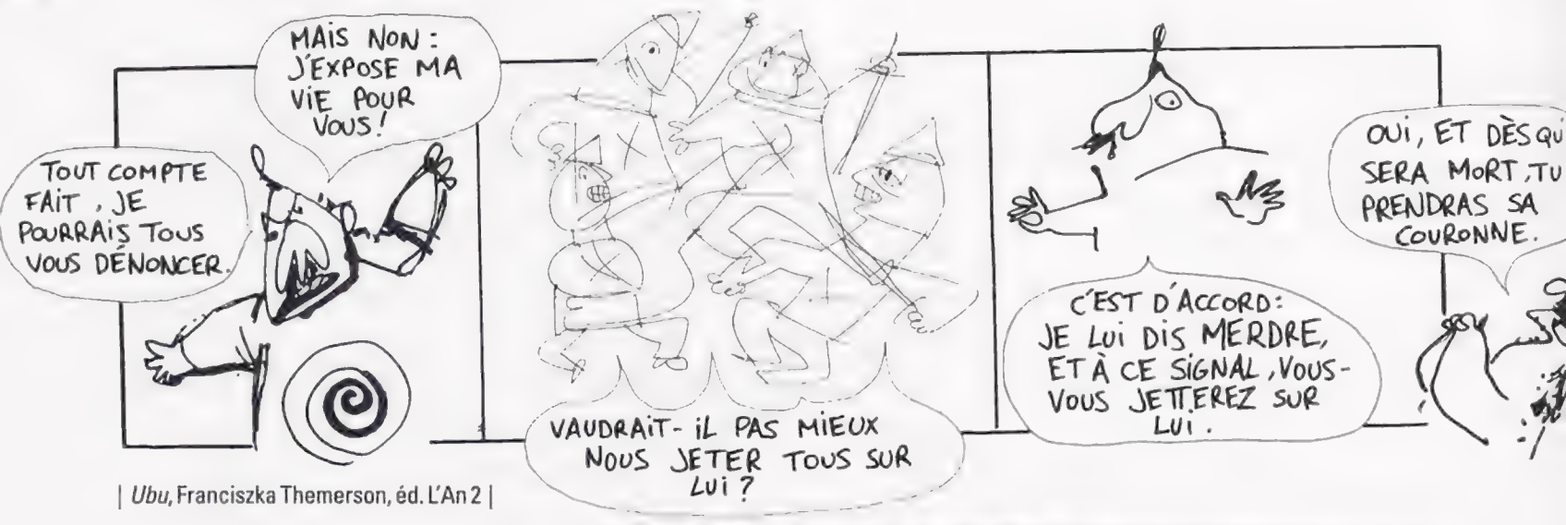
Une autre version récente d'*Ubu roi* est celle de Daniel Casanave publiée par Les 400 Coups en 2001. Ce dessinateur s'est fait une spécialité des adaptations, puisqu'il a signé depuis une *Histoire du soldat* d'après Ramuz et les *Mamelles de Tiresias* d'Apollinaire. Le choix de ces titres témoigne d'une vraie culture littéraire. Casanave se place explicitement sous le patronage graphique de Jarry, il respecte le découpage en cinq actes et le texte original. L'importance respective des personnages et des décors est juste. Le trait est vif,



| *Ubu roi*, Daniel Casanave, éd. Les 400 Coups |

caricatural, enlevé, souvent grinçant. Il conjugue la spontanéité jaillissante du croquis avec un travail de hachurage qui donne du relief à l'image, détache les différents plans et remplit la « tapisserie ».

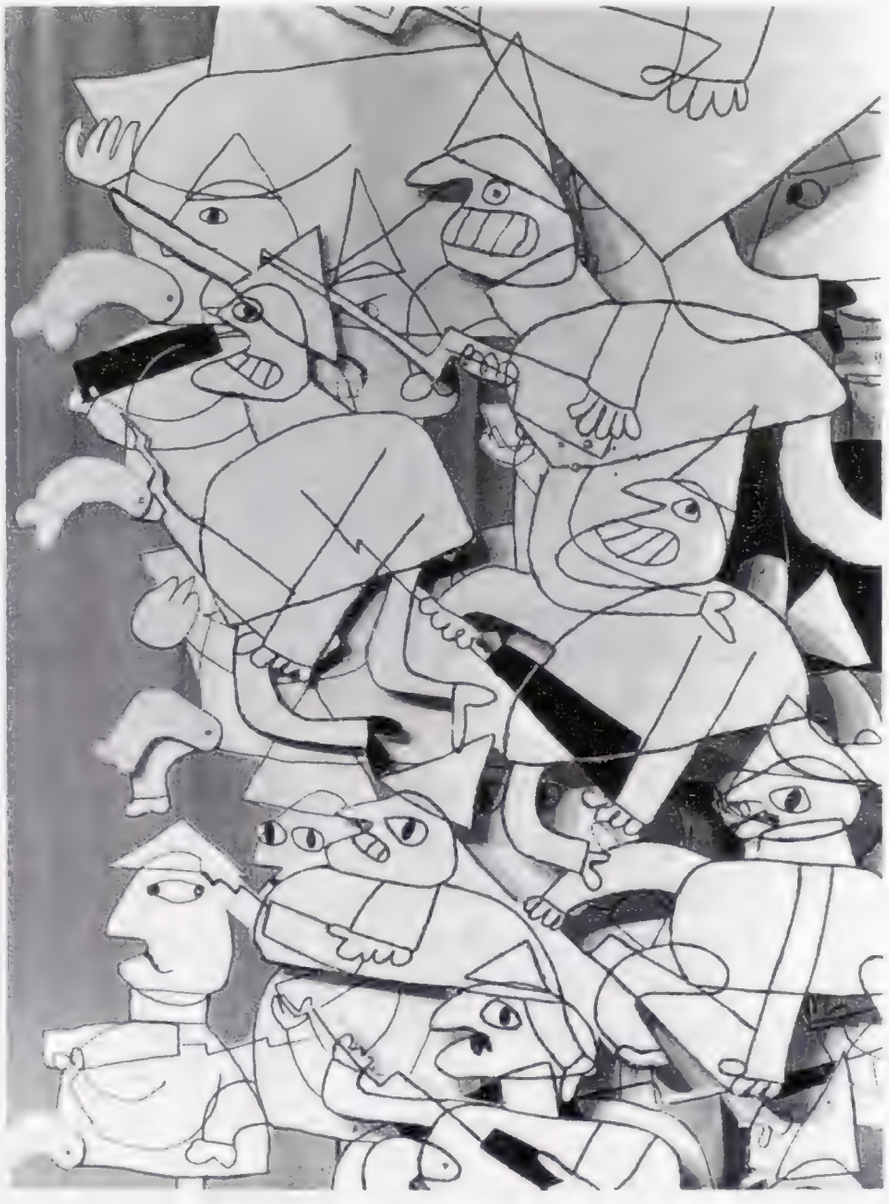
de la maison d'édition Gaberbocchus Press, fondée à Londres en 1948. La réussite de cet *Ubu* tient tout d'abord à la force et l'authenticité du lien que la dessinatrice avait tissé avec l'œuvre de Jarry. C'est à l'en-



| *Ubu*, Franciszka Themerson, éd. L'An 2 |

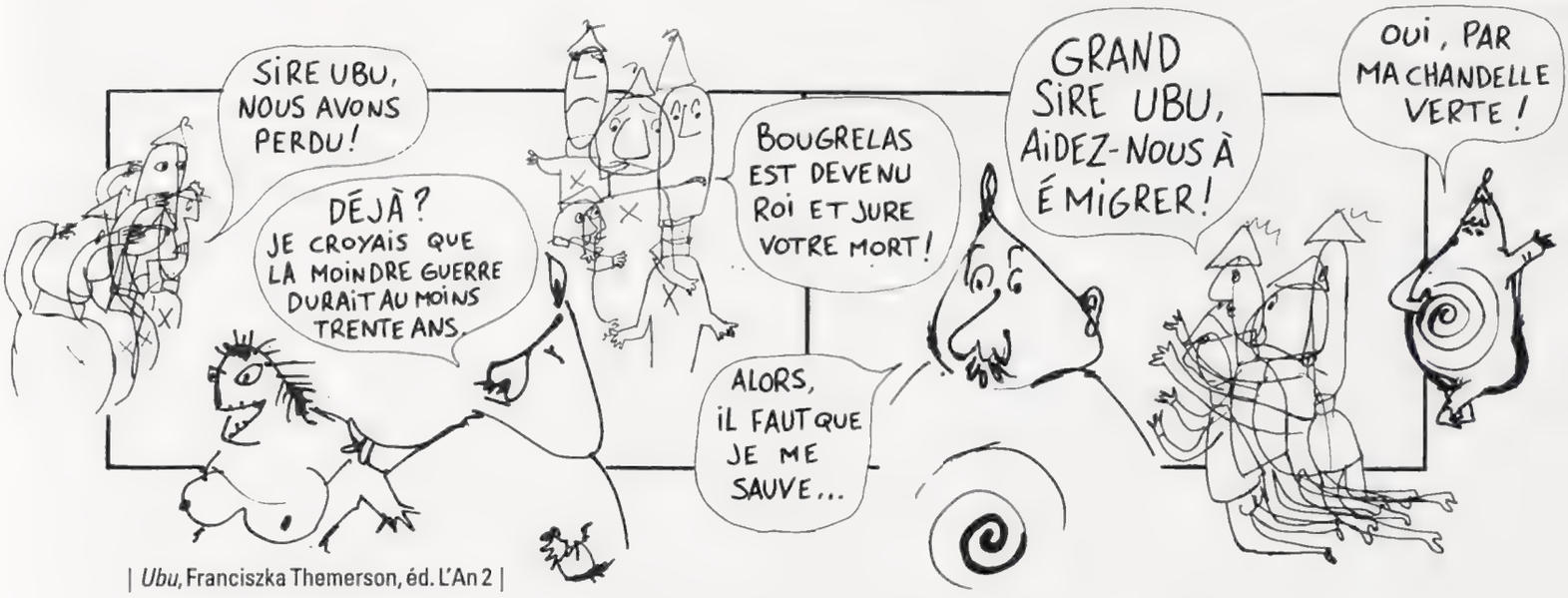
Plaisant sur une courte distance, ce traitement se révèle, à la longue, assez fatigant, l'œil se perdant dans une forêt de traits où il lui est offert peu d'occasions de se reposer. Au final, l'album est sans génie mais il est probe et révèle un talent dont on ne doute pas qu'il sera, un jour prochain, encore mieux employé.

C'est à la Foire du Livre de Francfort qu'il m'a été donné de découvrir, en octobre 2004, et en édition néerlandaise, la version d'*Ubu roi* entre toutes la plus étonnante et, pour moi, la plus séduisante. L'*Ubu* de Franciszka Themerson est aujourd'hui disponible en version française, dans la collection "Krazy Klassics" des éditions de l'An 2. L'auteur (1907-1988), dont c'est l'unique bande dessinée, était peintre et illustratrice, tout en présidant, avec son mari l'écrivain Stefan Themerson, aux destinées



| détail du rideau de scène pour *Ubu roi*, Franciszka Themerson, 1964 |

seigne de Gaberbocchus qu'avait paru, en 1951, la première traduction anglaise d'*Ubu roi*, déjà illustrée par Franciszka. Celle-ci avait créé une série de masques l'année suivante, à la faveur d'une lecture scénique, puis conçu les costumes et décors d'une mémorable production de la pièce par le Théâtre de marionnettes de Stockholm, en 1964. La peinture de Franciszka Themerson porte, elle aussi, de multiples traces de l'influence d'Ubu. De sorte que la bande dessinée, exécutée en 1969-70, apparaît comme la conclusion, et l'apothéose, d'un long compagnonnage et d'une connaissance intime de l'œuvre.



| *Ubu*, Franciszka Themerson, éd. L'An 2 |

L'art de Franciszka Themerson, qui fait souvent songer à Dubuffet, est empreint d'une sauvagerie, d'une vivacité et d'une force comique qui conviennent admirablement à Ubu. Il s'établit une résonance immédiate entre la hardiesse et l'allégresse du texte et les fulgurances d'un trait qui, pour être d'une étonnante liberté, n'en est pas moins toujours très juste – en particulier dans ce registre si subtil des expressions, dont nous avons vu que d'autres peinaient à le maîtriser[8]. Les personnages de Franciszka sont des dessins vifs et schématiques, des ébauches allant à l'essentiel, mais en même temps ils existent fortement comme acteurs, ils sont parfaitement incarnés.

Novice dans le maniement des codes de la bande dessinée, la dessinatrice s'y montre très à l'aise, au point de s'autoriser des innovations remarquables. La liberté graphique de Franciszka Themerson s'explique par sa technique : elle ne dessinait pas directement sur l'original mais sur des bouts de papier épars faisant ensuite l'objet d'un collage, d'un assemblage. Tracée séparément, chaque figure pouvait être recommencée autant de fois qu'il était nécessaire. A coup sûr, ce procédé a aussi été déterminant dans son approche spectaculaire du cadre. Le format du « strip » (*Ubu* en compte 90) était une sorte de gabarit préimprimé, sur lequel les figures (personnages, groupes) et les bulles pouvaient venir se poser sans nécessairement respecter les bords assignés à chaque vignette. Le cadre n'est plus qu'indicatif, il définit une unité d'action, et de lecture, donne au récit son rythme, sa scansion, mais ne délimite pas strictement l'aire d'inscription des éléments graphiques. Franciszka en use librement, avec une sorte d'innocence transgressive qui, là encore, est au diapason de l'œuvre de Jarry. De cette rencontre entre le dramaturge français et l'artiste polonaise (« *L'action est en Pologne, c'est-à-dire nulle part* ») est née une bande dessinée qui ne ressemble à aucune autre, et sans doute un chef-d'œuvre. ■

8 | Registre dont j'ai montré toute l'importance dans mon essai *Lignes de vie. Le visage dessiné*, Mosquito, 2003.

Richard McGuire

Entretien 39
Thierry Smolderen

Une appréciation reconnaissante 48
Chris Ware

« Here » 50
Richard McGuire

Entretien

Pendant plus d'un an, Richard McGuire a travaillé à Angoulême sur *Peur(s) du Noir*, le nouveau projet de film produit par Prima Linea (*cf. infra* p. 86), se mêlant à la joyeuse faune des dessinateurs de la paresseuse ville du Sud-Ouest sans jamais se départir de sa simplicité et de son *cool*. McGuire vient pourtant d'une des jungles graphiques les plus compétitives de la planète – New York – où il poursuit une carrière exemplaire. Rencontre avec un créateur surdoué (né en 1957), qui échappe à toute catégorisation.

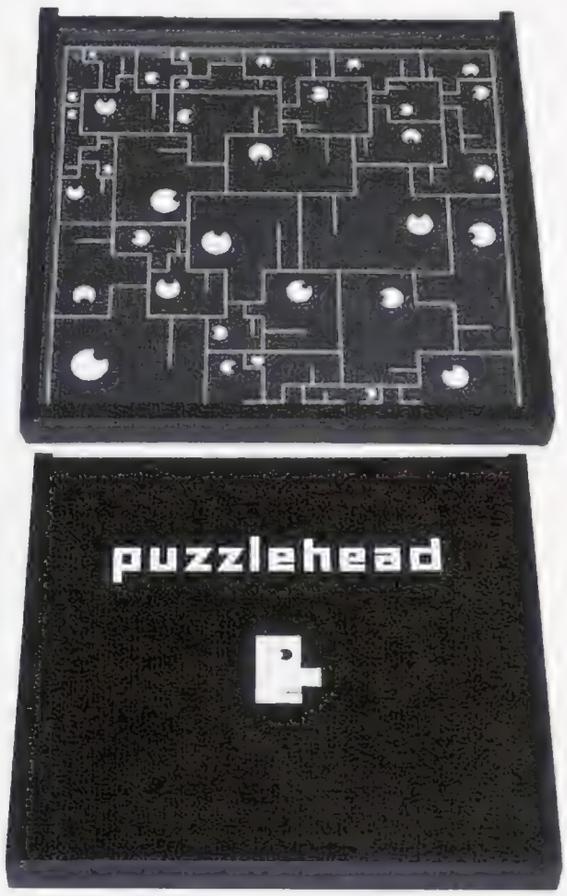
Ce qui lui a permis d'être toujours à la pointe de la découverte et de l'avant-garde depuis le début des années 80, c'est certainement son sens aiguisé du « concept ». Qu'il s'agisse d'inventer des lignes de basse (destinées à être samplées et répercutées dans le monde entier) avec son groupe culte Liquid Liquid, de publier une bande dessinée inoubliable (*Here*) dans *Raw*, ou d'illustrer l'une ou l'autre couverture du *New Yorker*, Richard McGuire est le spécialiste des *home runs* artistiques. Ses projets possèdent à chaque fois une idée directrice puissante et novatrice capable de simplifier radicalement la forme et le sujet qu'il traite, réduisant brillamment les termes de l'équation de départ pour en arriver à de véritables petits bijoux conceptuels. En cela, son formalisme n'est jamais stérile, son minimalisme tout sauf une posture. S'il en fait « moins », c'est toujours pour donner plus de sens et offrir un maximum de latitude à ses lecteurs.

9e Art : *Vous travaillez dans un grand nombre de médias différents (BD d'avant-garde, illustration, livres pour enfants, musique, dessin animé, jouets, merchandising, sites internet...). Comment en êtes-vous venu à aborder autant de domaines au cours de votre carrière ?*

Richard McGuire : J'ai toujours été intéressé par des choses diverses, et chaque chose que j'ai faite m'a entraîné vers une autre. J'ai eu de la chance, aussi, j'ai rencontré les gens qu'il fallait au bon moment. J'ai fait des études d'art à l'université de Rutgers et j'ai créé un groupe, Liquid Liquid, quand j'étais là-bas. Nous composions de la musique extrêmement minimale, sur le versant artistique de la *dance music*. Notre musique est plus connue pour être samplée que pour elle-même. Après cela, j'ai obtenu un boulot dans la publicité télévisée : je créais des décors et des accessoires. Cela m'a conduit à l'animation. Là, j'ai rencontré quelques illustrateurs qui, à leur tour, m'ont entraîné dans une nouvelle direction. J'ai constitué un portfolio avec mes dessins et on m'a donné un peu de travail. C'est à cette époque que j'ai assisté à une série de conférences sur l'histoire de la bande dessinée, données par Art Spiegelman. J'avais toujours été un admirateur de *Raw*. C'est ainsi que je l'ai rencontré, ainsi que d'autres *cartoonists*, et que j'ai pu être publié dans *Raw*. J'ai aussi fait quelques expériences dans le *design* de jouets, comme un prolongement à mon activité dans la sculpture. Par relation, je suis entré en contact avec un fabricant de jouets et ainsi mes modèles ont commencés à être produits. Cela m'a valu d'être contacté par un éditeur qui m'a demandé si je serais intéressé par la création de livres d'enfants. L'un des livres que j'ai conçus a été remarqué par Prima Linea, qui produit le film sur lequel je suis en train de travailler actuellement. Vous voyez, tout s'est enchaîné logiquement !

Votre travail paraît régulièrement dans le New Yorker. *Quelles qualités recherchez-vous lorsque vous concevez une couverture, une illustration ou un cartoon pour ce magazine ?*

Cela dépend de l'usage qui sera fait de l'image. Pour une couverture, le sujet doit être relié à l'actualité ou à un événement saisonnier, comme les vacances, Noël, etc. Je m'efforce d'aller vers des idées les plus universelles, les moins datées possible. Il s'agit toujours de trouver ma place, de satisfaire au « filtre » du magazine tout en allant vers ce qui, moi, m'intéresse. Parfois, on me donne un article à illustrer. En ce cas, j'essaie de refléter le texte d'une manière personnelle, si je le peux. Je suis mon instinct, en essayant de ne pas me répéter, visuellement parlant. Je pense que mon travail possède une étendue qui permet à mon « style » de se développer dans différentes directions.



| Puzzle créé par Richard McGuire |

L'année dernière, j'ai créé quelques séries d'illustrations sous la forme de petits dessins muets racontant une histoire. Le magazine a toujours passé des petites illustrations de ce genre, dans chaque numéro. Dans le passé, il les utilisait si un texte trop court laissait du vide à remplir, elles étaient surtout décoratives. Maintenant elles sont reliées les unes aux autres et forment donc une histoire. La première série que j'ai dessinée a été publiée en janvier 2005 et j'en ai fait sept depuis. Elles sont très simples, un peu dans la manière de ce que Soglow aurait fait autrefois. J'aime travailler là-dessus à cause des contraintes. Je ne peux pas être trop complexe parce que les dessin sont toujours espacés de plusieurs pages, le rythme de l'histoire est brisé et la ligne narrative se doit, en conséquence, d'être très claire.

Le New Yorker *est connu pour son interventionnisme dans les cartoons et les illustrations qu'il publie. Est-ce toujours le cas ? Comment vous débrouillez-vous avec ça ?*

J'ai été très chanceux, dans l'ensemble, je ne me souviens pas d'avoir eu seul un problème majeur. Il y a trois directeurs artistiques avec lesquels je traite directement, mais il y a toujours ce dernier obstacle qui consiste à obtenir l'approbation du rédacteur en chef. A l'époque où j'ai signé ma première couverture, c'était Tina Brown la rédactrice. Françoise Mouly [l'épouse de Art Spiegelman - NDLR] avait peu auparavant obtenu le poste de directrice artistique, et les couvertures étaient de sa responsabilité. Je connaissais Françoise depuis ma participation à *Raw*, des années plus tôt. Elle m'a appelé et m'a expliqué que le magazine allait publier un numéro double, qui resterait en vente pendant deux semaines au lieu d'une. La sortie coïnciderait avec la veille de la Nouvelle Année, et elle tenait à ce que je soumette un projet. Je me suis dit aussitôt que, s'agissant d'un numéro double, l'image pouvait être réversible, conçue pour être lue à l'endroit et à l'envers, et que le logo du titre pouvait être imprimé dans les deux sens. Comme c'était la Nouvelle Année, on pouvait peut-être incorporer un sablier. Françoise a beaucoup aimé l'idée. Je me suis donc mis au travail, j'ai fait de nombreuses versions mais Tina Brown n'aimait rien de ce que je proposais. J'étais sur le point d'abandonner et me suis décidé à soumettre une ultime version. Il m'a été rapporté par la suite qu'elle y avait jeté juste un regard et l'avait rejetée comme les précédentes. Son rendez-vous suivant était avec S.I. Newhouse, l'éditeur de Conde Nast. Mon dessin était toujours sur son bureau quand son visiteur est entré, il l'a

remarqué et en a dit le plus grand bien. Et ma couverture a été prise ! Plus tard, Tina m'a dit qu'elle avait reçu une lettre de John Updike la complimentant pour cette couverture, cela a été pour moi comme une deuxième bénédiction.

Ma couverture la plus récente était pour le numéro du 17 octobre 2005 sur le thème « Art et Architecture ». Quelques mois plus tôt j'étais allé visiter le Musée d'Art moderne, qui venait tout juste d'être rénové et remodelé. Le nouvel espace comporte de nombreuses passerelles reliant les galeries et, depuis l'étage supérieur, on a une vue plongeante véritablement étonnante. J'ai fait quelques croquis, et j'ai proposé une image incorporant deux perspectives différentes, comme si l'on regardait à la fois à travers une salle et vers le bas. Il faut quelques instants pour comprendre le mécanisme de la double perception. David Remink, le rédacteur actuel, n'était pas emballé, mais Françoise avait suffisamment confiance dans l'esquisse pour me demander de réaliser l'image. Quand je la lui soumis, son opinion fut que l'illustration aurait plus d'impact si on faisait pivoter l'angle de vue de 45°. Cette suggestion m'a tout d'abord un peu découragé mais, après avoir comparé les deux options, j'ai dû admettre qu'elle avait raison. On rentre dans l'image plus facilement, plus vite, et cela crée une sorte de vertige.

Le New Yorker *a une longue tradition du dessin minimaliste. Est-ce que vous vous reconnaissez dans cette tradition ? Je pense notamment à Soglow, qui semble avoir adopté le « dessin vectoriel » avant tout le monde…*
J'ai toujours beaucoup aimé Soglow pour son style schématique et son art du gag muet. Pour moi, le gag silencieux constitue la forme la plus parfaite du médium. A cet égard, il y a aussi quelques formidables dessins de Chas Addams. J'ai en mémoire de nombreux *cartoonists* qui ont œuvré dans le minimalisme. Pour ma part, le héros qui les surclasse tous est Steinberg. Il m'en impose. Il y a cette image, un de ses « classiques », faite uniquement de bordures décoratives. Chacune représente un son : la pluie sur un toit, un réfrigérateur se mettant en marche, *etc.* C'est comme un poème !

Votre première bande dessinée publiée, dans les pages de Raw *en 1989, fut* Here *(cf.* infra *p. 50). Dans quelles circonstances l'avez-vous élaborée ? Quelle était votre ambition, et comment l'histoire a-t-elle été reçue ?*
J'avais déjà, peu de temps auparavant, publié deux strips dans un petit magazine de comics intitulé *Bad News*, publié par Mark Newgarden et Paul Karasik. L'idée de *Here* a germé quand j'ai emménagé dans un nouvel appartement. Je me suis demandé qui pouvait bien avoir vécu là avant moi. J'ai fait quelques dessins sur le principe du *split screen* : le temps avançait vers l'avant sur la partie gauche et reculait vers le passé sur la partie droite. Dans le prolongement des conférences de Spiegelman, je prenais des cours pour approfondir la bande dessinée, auprès de Newgarden et Karasik. Ce sont eux qui m'ont encouragé à développer ces dessins pour en faire une histoire. Je fréquentais un ami du nom de Ken Claderia, avec lequel j'étais allé à l'école et qui est devenu un savant travaillant pour l'université de Stanford. Une remarque qu'il me fit à propos du logiciel Windows me donna l'idée d'utiliser des vues multiples au lieu du *split screen*. Ce fut vraiment une révélation ! L'idée d'une vue multidimensionnelle du temps, proposée non pas de façon

| *Snowspots*, paru dans le *New Yorker* |

linéaire mais comme simultanée ! Je voulais que le lecteur voie son horizon s'élargir et réalise que notre expérience personnelle n'est qu'un fragment de la réalité. Les dinosaures arpentent toujours ce lieu, mais dans un autre temps.

J'ai envoyé une copie de ces planches à Spiegelman et il a laissé un message sur mon répondeur, disant qu'il voulait la publier dans *Raw*. Après sa parution, j'ai reçu quelques lettres, une carte postale de Justin Green avec une petite parodie de ce que j'avais fait et une longue lettre de Chris Ware, qui m'adressait aussi des copies des strips qu'il réalisait alors pour le journal de son école. Il est venu me rendre visite à New York et nous sommes devenus de bons amis. Thierry Groensteen a pris *Here* très au sérieux et a publié une étude dans laquelle il déconstruit et analyse l'histoire[1]. Plus tard, Spiegelman m'a dit qu'un séminaire s'était tenu en Belgique où quelques spécialistes avaient confronté leurs points de vue sur l'histoire. Tout cela était excitant, je me suis vraiment senti payé de retour. Je fus prié de dessiner autre chose pour *Raw* et je réalisai une page intitulée « Les Penseurs », avec des bulles de pensée s'élevant des passants dans la rue.

1 | Cf. « Les lieux superposés de Richard McGuire », *Urgences*, Montréal, mai 1991, p. 91-103.

Bien qu'il s'agisse d'une histoire très courte (6 pages), Here *a vraiment eu beaucoup d'impact. Chris Ware la cite souvent comme une influence importante…*

Oui, il la cite régulièrement, et c'est très aimable à lui de le reconnaître. Nous avons discuté de bien des choses concernant la bande dessinée. Il a toujours eu une plus grande foi dans ce médium que moi, et je crois que cela lui a permis de le porter à un niveau plus élevé. Il avait l'intuition qu'il serait possible d'élargir le public. Nous avons l'un comme l'autre une relation obsessionnelle à notre travail, mais je ne pourrais pas me dédier à la bande dessinée comme il le fait. Je ne sais pas d'où lui viennent cette énergie et cette dévotion. Ce qu'il accomplit est étonnant et continue de me surprendre. Chris mérite toute la reconnaissance qu'il reçoit.

Quelle était l'atmosphère autour de la rédaction de Raw, *quand vous y avez publié vos premières planches ?*

Art et Françoise avaient un bureau au rez-de-chaussée de l'immeuble où ils habitaient. C'était dans le quartier de Soho, où se trouvaient alors concentrées la plupart des galeries d'art de New York. Ils avaient un ou deux assistants avec eux. Je ne me souviens pas d'y avoir vu un ordinateur – ce qui, aujourd'hui, nous semble correspondre à l'âge de pierre. Art était alors beaucoup plus stressé qu'aujourd'hui, très nerveux. Il voulait toujours pousser les choses à être encore meilleures. Les étagères étaient remplies de livres que je ne connaissais pas et qui m'ouvraient les yeux sur la dimension artistique de la bande dessinée. On ne trouvait ces publications nulle part à New York. Il y avait là le travail de Mariscal, de Swarte, Mattotti, Loustal, des livres magnifiques en provenance du Japon… C'était une initiation à tant de choses ! J'ai rencontré tous les artistes collaborant à *Raw*, Gary Panter, Charles Burns, Mark Beyer, Ben Katchor… Je me sentais relié à une vraie communauté artistique. Chacun de ces types travaillait pour l'amour de l'art, il n'y avait pas d'argent à gagner dans tout cela. C'était comme d'entrer en religion ! Ils étaient de la trempe de ces *folk artists* un peu fous, ou des créateurs de l'art brut.

Le premier numéro dans lequel mon travail a été publié inaugurait le format réduit de *Raw* (vol. 2, n°1), ce qui était un peu décevant pour moi car j'avais toujours été impressionné par le grand format d'origine. C'était aussi le premier numéro à bénéficier d'une large diffusion, via un grand éditeur. C'était après *Maus* et ce petit format était logiquement préféré à l'autre pour essayer d'imposer la bande dessinée comme quelque chose de sérieux.

| *Night Becomes Day,* Viking books |

Etes-vous resté proche de ce groupe de créateurs ?

De la plupart d'entre eux, oui, en particulier de Chris, Mark Newgarden, Ben Katchor… Récemment j'ai vu davantage Charles Burns, parce que nous sommes tous les deux impliqués dans le même projet de film d'animation.

Vos livres pour enfants[2] sont tous basés sur des idées très fortes. Pouvez-vous évoquer leur genèse ?

Le premier est basé sur une idée initialement destinée à devenir une BD. J'étais à New York, sur le quai d'une station de métro, et soudain j'ai remarqué une orange au milieu des voies. J'ai essayé d'imaginer comment elle était arrivée là. D'où venait-elle ? De Floride, peut-être ? Elle avait poussé dans un champ, parmi des milliers d'autres, pour connaître cette triste fin : être écrasée par un train ou mangée par un rat. Le livre s'appelle *The Orange Book* et il parle du cours de la vie.

Je me suis dit ensuite que le thème de la dette karmique ferait un bon sujet. J'ai commencé à établir des listes de réactions en chaîne mais j'ai bifurqué vers des connexions plus souples, plus poétiques. Dans *Night Becomes Day*, le texte est le suivant : « la rivière devient l'océan, l'océan devient la vague, la vague devient la plage, la vague devient la colline, la colline devient la montagne », et ainsi de suite. En troisième lieu, j'ai publié *What Goes Around Comes Around*, à propos d'une petite poupée jetée par le fenêtre qui se trouve prise dans une chaîne d'événements tout autour du monde. Et la quatrième livre fut *What's Wrong With This Book ?*, un livre sur les illusions visuelles. C'est un livre avec des découpes, des jeux d'ombres, des pages réversibles, *etc*[3].

| *What Goes Around Comes Around*, Viking books |

Vous avez conçu deux livres en hommage à Popeye. Qu'est-ce que cette série représente pour vous ?

J'ai découvert Popeye à travers les dessins animés des frères Fleischer. Ils sont restés parmi mes favoris. Le Popeye animé est vraiment un personnage assez hilarant. Je devais avoir une vingtaine d'années quand j'ai commencé à lire les bandes dessinées. Selon moi, c'est l'un des comic strips les plus brillants qui ont jamais été créés. Tout à côté de *Krazy Kat*, c'est l'un des sommets de l'histoire de ce médium. Je crois que ce qui m'a attiré initialement, c'était la géométrie des personnages. Je m'en suis servi simplement pour évoquer l'homme et la femme, mais en enrôlant Popeye et Olive on introduit d'entrée de jeu de l'humour. Les deux livres sont des expériences narratives mais je voulais qu'ils soient amusants. Ils sont nés de mon exploration de la calligraphie chinoise qui, en elle-même, est une sorte de langage imagé. J'ai séjourné dans une retraite bouddhiste zen et, dans le cadre des exercices de méditation, j'ai dessiné des centaines de caractères chinois. Par la suite, j'ai continué à tracer des formes abstraites, comme exercice, et, faisant cela, j'ai vu soudain émerger une forme à la Popeye. Donc, je m'en suis servi comme d'un thème de méditation : combien de variations sur ce motif serais-je capable d'inventer ? Au bout d'une cinquantaine je les ai alignés et regardés : ils étaient comme les étapes d'une séquence d'animation. Le jour suivant j'ai décidé de changer de couleur et de faire une série sur Olive, puis je me suis aperçu qu'il y avait des correspondances entre les deux et j'en ai fait une sorte de danse ! Ensuite j'ai réalisé

2 | *The Orange Book*, Rizzoli International Publications, 1992 ; *Night Becomes Day*, Viking Books, 1994 ; *What Goes Around Comes Around*, Viking Books, 1995 ; *What's Wrong With This Book*, Viking Books, 1997.

3 | Traduction française : *Le Livre fou avec des trous*, Seuil Jeunesse, 1999.

4 | McGuire a conçu et designé le site www.willing-to-try.com pour Try Group (Japon). Ce site a reçu plusieurs récompenses dans le monde, notamment au Flash Film festival de Manhattan en juillet 2000.

qu'en fusionnant ces formes, je disais quelque chose sur leur relation. J'ai peint des centaines de variations et ces formes en sont venues à composer comme un texte secret. Je les ai envisagées comme le vocabulaire d'une relation de couple. Vous pouvez observer que quelquefois il y a équilibre, à d'autres moments un personnage domine l'autre, mais il y a une union entre les deux personnalités, c'est comme une histoire d'amour abstraite. Les gens qui les ont regardées l'ont souvent fait comme s'il s'agissait de taches pour le test de Rorschach et y ont vu un contenu sexuel qui n'était pas prémédité. Aussi les éditions Cornélius m'ont suggéré de faire le deuxième livre [*après* Popeye et Olive, *2002*], intitulé *P + O*, qui est un traité sexuel abstrait. J'ai trouvé cela amusant. Ça concerne le sexe mais sous un angle décalé… Les deux ont paru simultanément.

| *What's Wrong With This Book*, Viking books |

Vous abordez souvent un travail ou une commande en « enlevant » une dimension du sujet – ici l'élément figuratif. Comme pour inviter le lecteur à apporter le complément…

Si ce livre tombait entre les mains d'un enfant, il y verrait autre chose. C'est un livre codé. Les meilleurs personnages de bande dessinée sont codés, ce sont des signes abstraits qui s'additionnent pour former une personne identifiable. Si vous apercevez les cheveux de Tintin dépassant derrière un buisson, il n'y a pas besoin d'en montrer plus. Le langage visuel de la bande dessinée doit pouvoir être lu rapidement, comme les mots. Il n'y a pas lieu de se demander : « Mais lequel est Dick Tracy ? », cela se voit au premier coup d'œil. C'est de profil que les personnages de Popeye se lisent le mieux, un peu comme les dessins égyptiens. Le code Popeye, c'est : le menton + la pipe + les bras. Le code Olive est également très solide : la tête, le nez, la chevelure, le corps. Dans mes abstractions minimales, les traits d'identification sont présents, comme une fondation, et le reste est laissé ouvert à l'interprétation personnelle. C'est très musical, il n'y a rien à analyser, il faut seulement jouer avec.

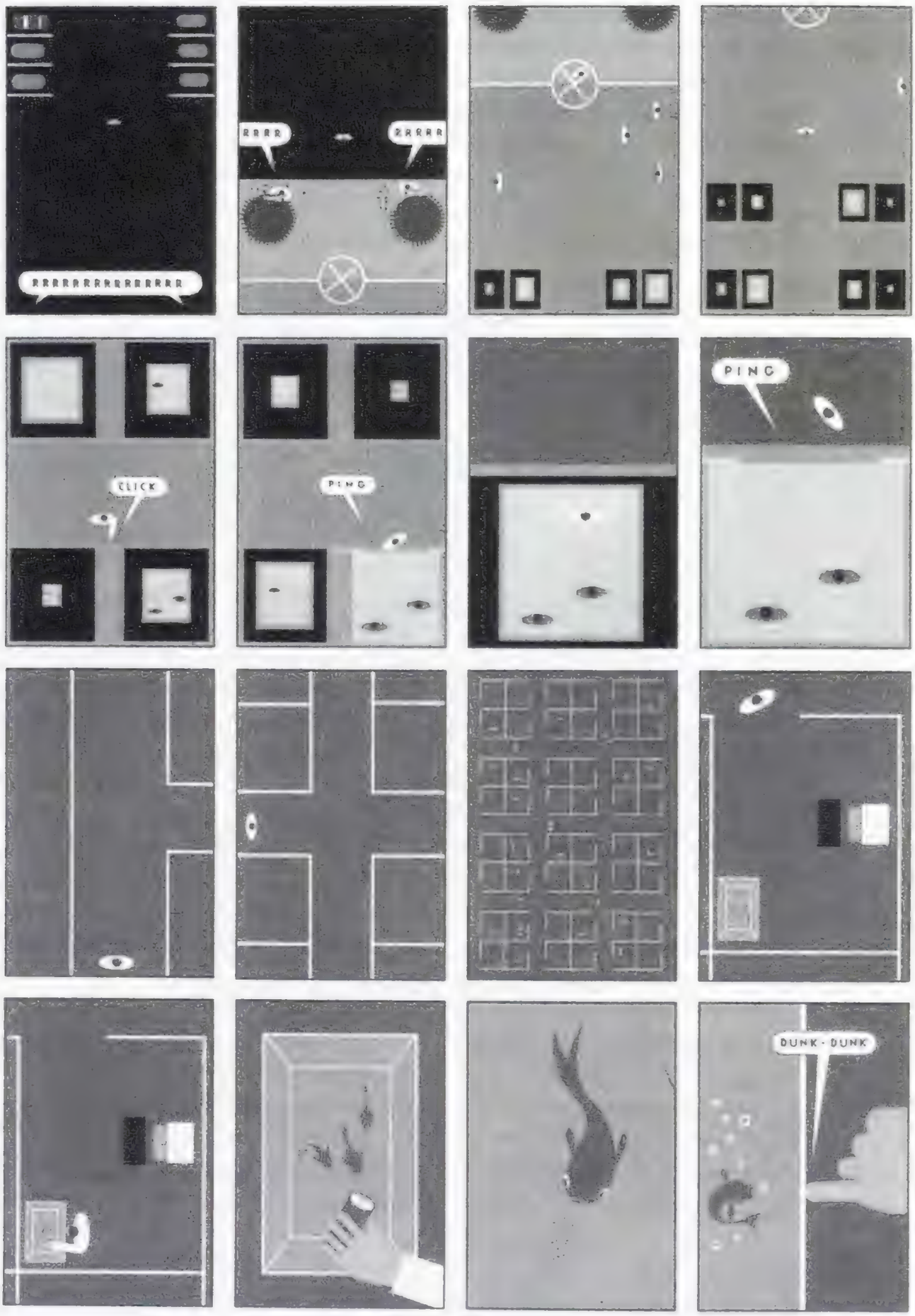
Dans Micro Loup, *votre premier film pour Prima Linea, et dans* ctrl, *l'histoire que vous avez publiées dans la revue* McSweeney's Concern, *vous appliquez le même principe de soustraction…*

Je suis assez content du résultat, dans les deux cas. Le lecteur ou spectateur a besoin d'un peu de temps pour ajuster sa perception : qu'est-ce que je regarde ? Quand il comprend, il ressent une gratification. Ce n'était pas facile de garder ce code et de le faire fonctionner au service d'une histoire. J'ai fait quelques dessins pour le *New Yorker*, dont une couverture, selon un principe similaire…

Vos images et vos histoires sont souvent de nature à déstabiliser le lecteur…

Je crois que l'essentiel de ce que je fais est fondé sur un monde de rationalité. Si je prends comme exemple le site internet Willing-To-Try[4], les illusions elles-mêmes sont basées sur une sorte de fait géométrique fondamental : un cercle est un trou mais aussi bien une bulle ou une lune.

J'aime bien m'imposer des contraintes, me donner des règles. Parfois, le système que je mets en place me dicte dans quel sens aller. J'ai remarqué que si je dois faire trop



| *ctrl, McSweeney's Quarterly* n°13, 2004 (détail) |

d'efforts pour résoudre un problème, c'est que je me suis embarqué dans une mauvaise direction. Evidemment, on ne découvre cela qu'après coup. Quand je tombe sur un os, je réagis en m'occupant d'autre chose pendant quelque temps. Il est bon d'avoir en permanence plusieurs projets en train. On ne peut pas toujours travailler comme ça quand il y a des délais de livraison à respecter, mais je l'ai souvent constaté : on peut accumuler les dessins sans parvenir à améliorer son projet, puis un seul suffira, un peu plus tard, pour régler l'affaire.

Comment avez-vous abordé le thème du film sur lequel vous travaillez pour Prima Linea, la peur du noir?
J'avais d'abord imaginé une petite histoire qui me semblait convenir. Cela jouait sur l'horreur physiologique et il me semblait qu'elle avait le ton juste. Le scénario a été réécrit plusieurs fois et, au cours de ce processus, l'idée originale a cédé la place à une nouvelle histoire. En fait, il ne s'agissait pas vraiment d'un script écrit, je faisais directement du storyboard. Je faisais des dessins et, sur mon ordinateur, je les assemblais en animatique. J'ai décidé qu'il n'y aurait pas de dialogue dans mon film. Tout se passant à l'écran, cela ne fait pas sens d'écrire quoi que ce soit, il faut le visualiser. A un certain moment je me suis senti un peu perdu et j'ai sollicité Michel Pirus pour qu'il apporte des idées nouvelles. Le fait de travailler ensemble nous a permis de cristalliser l'histoire.

Il y a eu donc un énorme travail préparatoire, avec toutes sortes de versions. Quelles difficultés avez-vous rencontrées pour vous approprier ce médium de l'animation ?
Les expériences que j'ai pu accumuler dans d'autres médias narratifs ne sont utiles que jusqu'à un certain point. Jusqu'à ce que vous fassiez réellement un film, il est difficile d'apprécier ce que cela représente d'ajuster tous les éléments. Le *tempo* du mouvement à l'écran, le rythme du montage, les effets sonores, la musique, tout est également important. En bande dessinée, on a la page qui est comme un métronome. Mais laisser se dérouler quelque chose en temps réel, c'est beaucoup plus proche de la musique. Il y a des formes structurelles, en musique, pour lesquelles vous avez ou non un instinct. En un sens, travailler sur ce film est comme l'aboutissement de tout ce que j'ai pu faire jusque-là.

Quel impact cherchez-vous à avoir sur le spectateur ?
Au stade actuel, je jongle encore un peu avec les éléments du film. Je cherche avant tout à obtenir une réponse émotionnelle. Ce qui m'intéresse aussi, c'est de jouer avec les images et d'amener sur l'écran des informations visuelles minimales. J'essaie de mettre l'abstraction au service de la narration. Tout le film ne fonctionne pas comme ça, bien sûr, mais il y a des moments où l'image bascule dans l'abstraction. En fait, ces moments sont ancrés dans la réalité, c'est justement la zone intermédiaire entre la réalité et l'abstraction que je cherche à explorer. Une influence importante, pour ce travail, vient des gravures de Felix Valloton. La manière dont il utilisait le noir et laissait l'image se compléter en esprit m'intéresse. Un personnage vêtu de noir passant devant un fond noir disparaît, on ne voit plus que son visage et ses mains, mais on sait très bien que son corps entier est là. Voilà ce qui me passionne. Dans les meilleurs films d'épouvante, la peur naît de ce qui n'est pas montré.

Après ce film, quel sera votre projet suivant ? Vous êtes-vous donné de nouveaux défis ?
Cela peut sembler très éloigné de ce dont nous venons de parler mais j'ai récemment créé une sculpture sonore et ce travail m'a beaucoup excité. Elle a été exposée dans une galerie new-yorkaise. J'avais lu quelque chose au sujet d'une nouvelle technologie permettant de projeter le son comme un rayon laser. J'ai réussi à me procurer un de ces nouveaux haut-parleurs et je me suis mis à expérimenter. J'ai créé toute une série de sons, pas vraiment de la musique, quelque chose qui tenait plus du chant d'oiseaux, des sortes de modèles sonores. Ensuite j'ai relié le haut-parleur à un moteur et fixé le tout au plafond de la galerie. L'effet était très réussi. Quand le rayon vous frappe, c'est comme si subitement vous portiez des écouteurs, c'est une sensation étonnante. Quand le film sera terminé, je ferai d'autres expériences dans ce domaine. ■

Propos recueillis sur internet par Thierry Smolderen et traduits de l'anglais par Thierry Groensteen.

Une appréciation reconnaissante

C h r i s W a r e

Nous donnons à lire ci-après, pour la première fois en France, *Here*, de Richard McGuire. Nul mieux que Chris Ware ne pouvait présenter aux lecteurs ce récit devenu mythique. Il a bien voulu rédiger le texte qui suit, en exclusivité pour *9e Art*.

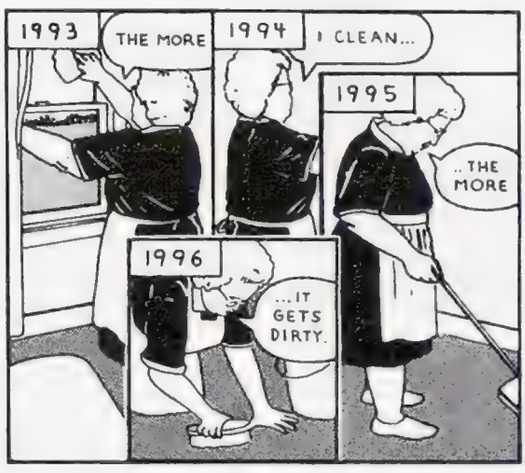
Il arrive de temps à autre qu'un artiste fasse irruption et s'empare du potentiel accumulé par sa discipline pour le couler dans une manière de voir ou de ressentir totalement nouvelle. Cézanne fit cela pour la peinture, Stravinsky pour la musique, Joyce pour l'écriture – et Richard McGuire en fit autant pour la bande dessinée. Cela peut paraître un peu hyperbolique, mais je crois qu'avec cette histoire d'apparence si regrettablement modeste, *Here* – publiée dans la revue *Raw*, volume 2 n°1, en 1989 –, Richard McGuire a révolutionné la bande dessinée pour toujours.

Sans me perdre dans une description trop longue, disons que *Here* conte l'histoire d'un angle, dans une pièce, de l'an 500 957 406 073 avant JC jusqu'à l'année 2 033, le tout en six pages de six vignettes chacune, soit au total 36 vignettes, au sens familier du terme. Il faudrait en réalité en dénombrer quatre-vingt-cinq parce que, si les premières sont clairement millésimées « 1957 », dès la cinquième vignette « 1957 » ne désigne plus qu'une partie réduite de l'image originale, laquelle se voit amputée et recadrée par une image de la même pièce, mais millésimée « 1922 », et remeublée en conséquence. Cette simple métaphore du regret que nous inspire, dans le fond, le fait que la vie passe et tombe dans l'oubli, métaphore d'une incroyable évidence et qui recèle une magie comparable à celle de l'électricité, va porter la suite du récit, déployant un cortège de juxtapositions ironiques, drôles, tragiques ou poignantes entre des événements affectant de nombreuses générations. Elle produit un effet qui est tout à la fois amusant, stupéfiant, et, au bout du compte, transcendant.

L'un des aspects les moins souvent considérés de la narration en bande dessinée est ce présent théâtral et transparent dans lequel chaque chose semble « arriver » ; les choses paraissent se produire sous les yeux du lecteur – un procédé qui est après tout parfaitement adapté aux blagues stupides et aux récits d'aventures. (Les dessinateurs qui aspirent à une temporalité un peu plus littéraire peuvent atténuer cette alacrité en plaçant dans le haut de l'image un cartouche enfermant une narration à la troisième personne, qui a pour effet de décaler l'ensemble dans un temps passé un peu plus poussiéreux.) En dehors de ces deux possibilités, toutefois, et jusqu'à *Here*, on avait vu peu de recherches en ce qui concerne la voix narrative en bande dessinée – question qui, en définitive, est celle de la localisation exacte de la conscience du lecteur dans l'histoire. Evidemment, la singularité de la forme BD est que le temps lui-même y est discontinu, éparpillé sous les yeux du lecteur, dont la tâche est de se frayer un chemin à travers tout cela pour le ramener à la vie.

Richard, quant à lui, s'empare hardiment du temps, le découpe en images, et ensuite le distribue, battant les cartes – passé, présent, futur – avec l'impassibilité d'un joueur de poker. Le lecteur non prévenu ne le réalise pas d'emblée, bien sûr, et lit les planches de gauche à droite,

bande après bande. Mais sitôt parvenus à la cinquième vignette, encerclée par « 1922 », il nous faut revenir en arrière, relire, et avant que nous en ayons pris conscience nous voilà revenus en arrière dans la narration, et de notre propre gré. Dès la page deux, nous aurons probablement fait quelques allers et retours d'avant en arrière, et reconnu que certains personnages ont pris de l'âge, rajeuni, vieilli à nouveau, le tout tenant ensemble par l'idée désespérément simple que cela se produit (ou s'est produit, ou se produira) dans le même angle de la même pièce. Les gens se déplacent, donnent la vie, rient, renversent de l'eau, meurent, mais la pièce reste la même. Est-ce la mémoire ? Est-ce l'expérience même ? L'attrait des maisons de poupées et des albums de photos, plus cette métaphore « millésimée » consistant à sélectionner une portion d'image, se combinent pour emporter le lecteur loin de ces pages vers une position heureuse, surplombante, qui ne peut être qualifiée que de céleste. Richard, en six pages seulement, a créé une nouvelle voix narrative en bande dessinée, mais une voix narrative qui s'exprime purement à travers les images.



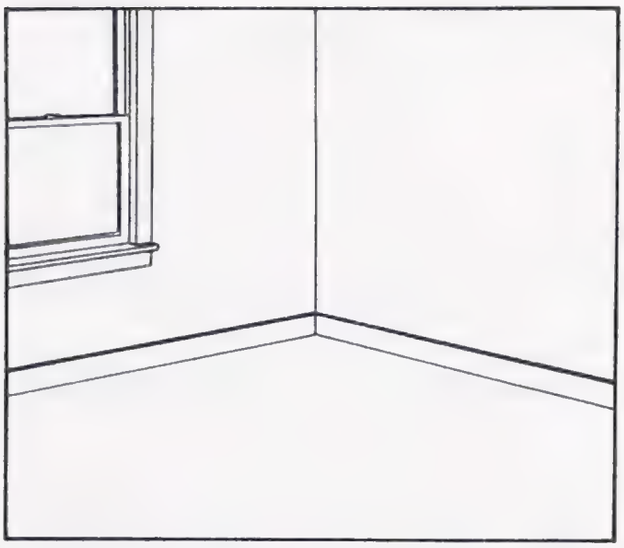
On peut trouver à *Here* quelques antécédents formels. *Malpractice Suite*, de Art Spiegelman (1976), avec ses cases fragmentées et sédimentées, a pu donner à Richard l'inspiration de sa structure et, bien que je ne sois pas certain qu'il ait jamais vu les bandes dessinées obscures et bizarres du dessinateur néerlandais Marc Smeets, dans lesquelles des hommes d'affaires et des intellectuels (?) semblent arpenter un sol moderne par-dessus des paysages sortis du Moyen Age flamand, il y a quelque similarité de conception entre les deux artistes, même si leur approche est radicalement différente. Pour finir, la bande de Robert Crumb intitulée *A Short History of America* (1979), sans conteste l'une des plus puissantes jamais dessinées, a un peu le même thème en partage, encore que l'histoire de Crumb soit terriblement sociologique, quand celle de Richard est métaphysique, et dans le même temps cherche, il me semble, à inventer une nouvelle forme de poésie du médium même.

Feu pâle, de Nabokov, sans doute l'un des livres les plus fréquemment cités comme source d'inspiration par les jeunes écrivains, développe en partie son récit à travers les notes en bas de page. *Here*, en revanche, est à soi-même une note de bas de page, c'est un modèle de mémoire et d'expérience auto-annoté, qui suggère une direction formelle aux jeunes dessinateurs à la recherche de nouvelles façons d'exprimer la complexité de la vie à l'intérieur d'une forme tristement sous-développée et handicapée par le commerce.

Je suis bien placé pour le savoir. Aucune autre œuvre de bande dessinée n'a eu sur moi et sur mes propres créations un impact comparable à celui de *Here*. C'est si vrai que le fait de le relire constitue une expérience honteuse. Toutefois, ayant appris à connaître Richard au long des années, je n'ai pas seulement découvert en lui un ami généreux, mais quelqu'un que la possibilité qu'il puisse se répéter rend profondément insatisfait. Il se déplace avec fluidité entre la peinture, la sculpture, la gravure, le cinéma, les installations, le dessin, la conception de livres, l'illustration, le son, la musique – et à chaque fois il produit un travail irréprochable et novateur. Je ne connais pas d'autre artiste dont les dons créateurs soient aussi flexibles. J'aimerais seulement qu'il trouve quelque soulagement dans cette insatiable curiosité, au lieu de reprocher à tort à son travail de ne pas avoir de continuité, de ne pas faire « œuvre ». Rien n'est plus éloigné de la vérité. Richard est un génie, qui transforme chacun des médias auxquels il s'intéresse pour le faire sien, l'intégrer à son langage spécial et personnel. Avec *Here*, il a donné à chaque lecteur une manière unique de considérer la vie. Sans compter que, pour le signataire de ces lignes au moins, sa vie en a été changée. ■

Traduit de l'anglais par Thierry Groensteen

Richard McGuire
Here



— Chéri? Je crois que ça y est.
— Vraimen Ohlala.

— Ouais, un garçon... 3 kilos 300. Il s'appelle William.

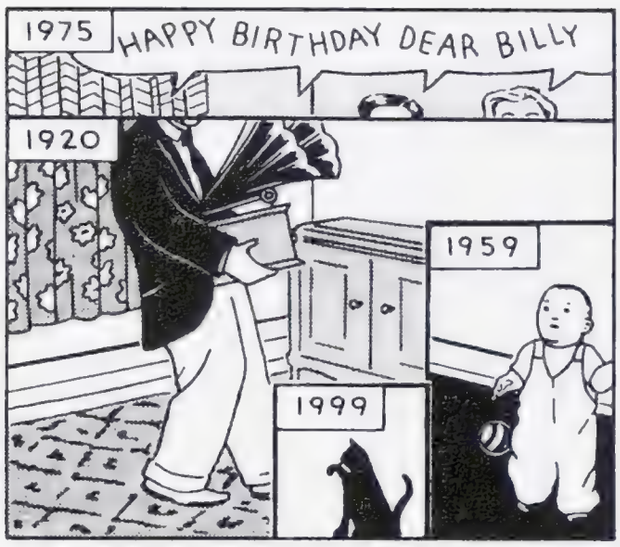
— Chérie? Tu veux quelque chose?

— Quoi?

— Tu pourrais m'apporter sa bouteille?

— Il y a de la glace?
— J'y ai dé pensé.
— Merci.

— BONNE ANNÉE !!

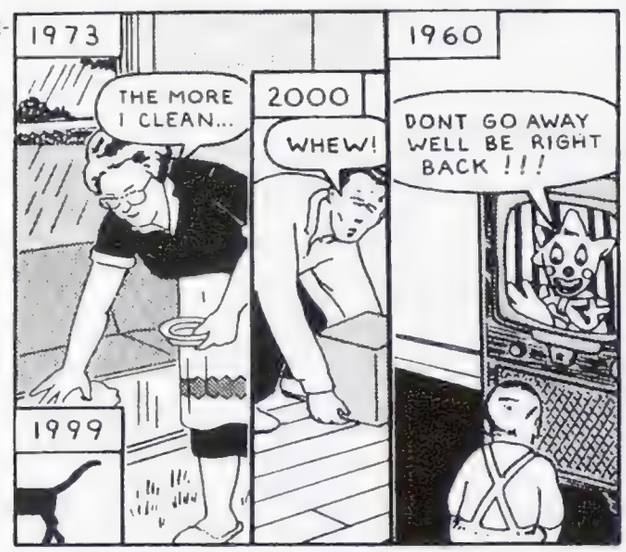


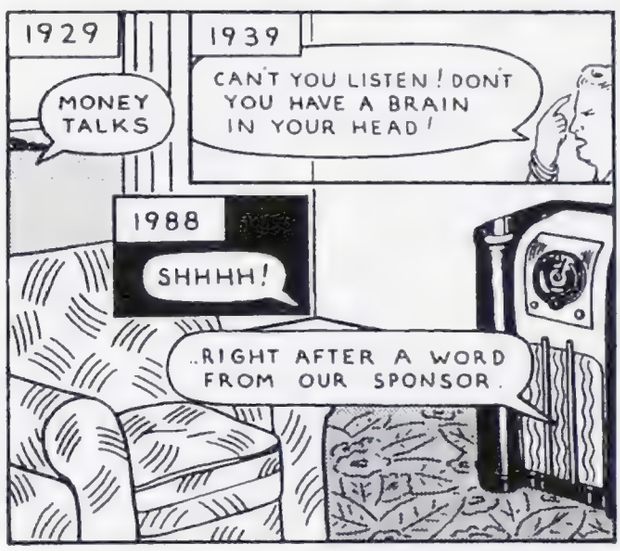
— BONNE ANNÉE CHER BILLY !!

— Plus je nettoie…

— Ouf !

— A tout de suite, ne partez pas !!!





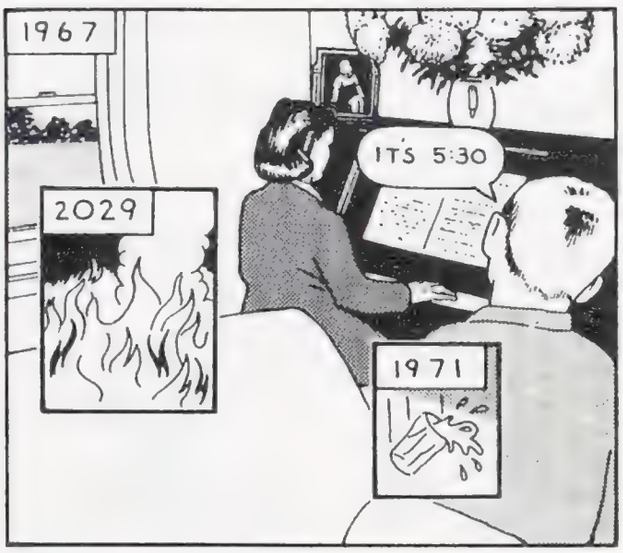
— Question d'argent

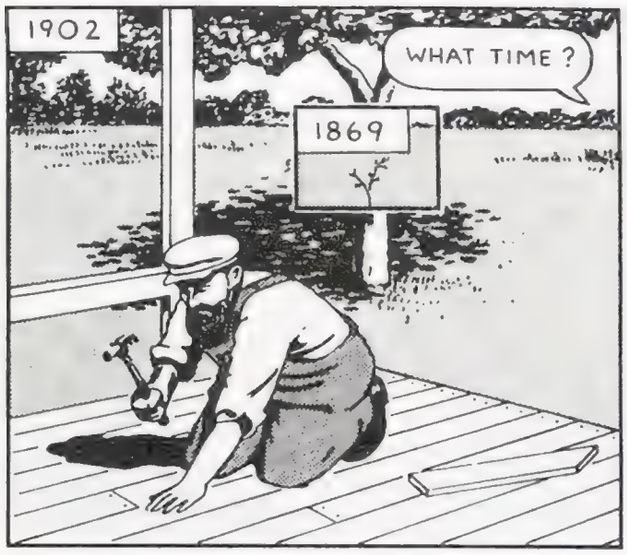
— Tu pourrais écouter ! Il n'y a pas de cerveau dans ta tête ?

— Chhut !

— … juste après un mot de notre sponsor.

— Il est 5 h 30.

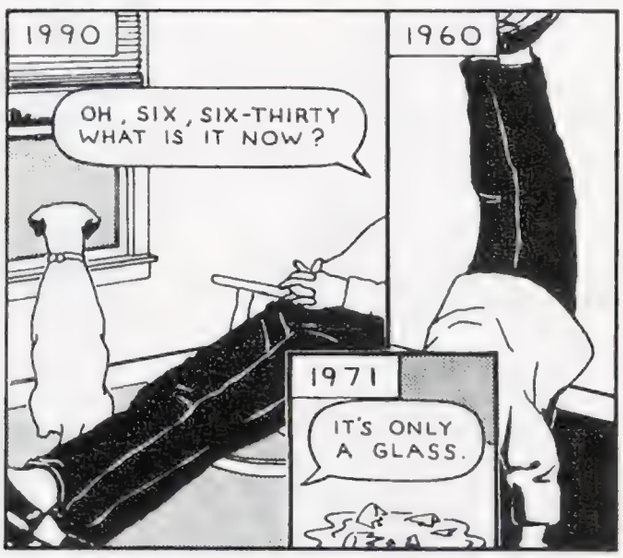




— Quelle heure?

— Oh, six heures, six heures et demi, ou bien?

— Ce n'est qu'un verre.



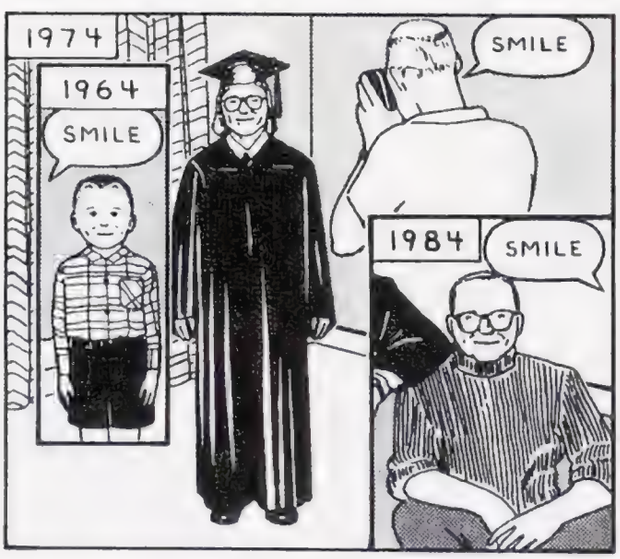
— Plus je nettoie.

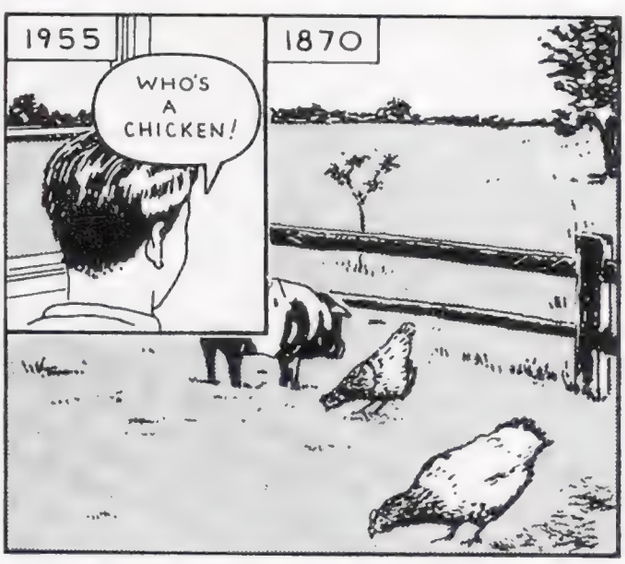
— ... nous avons décollé.

— Souris

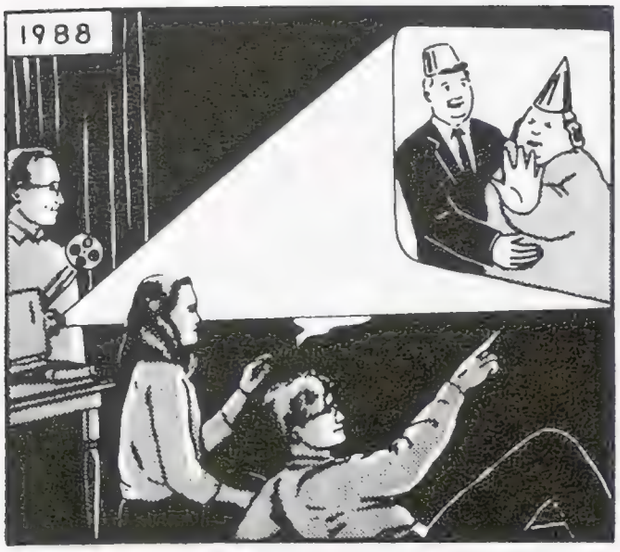
— Souris

— Souris



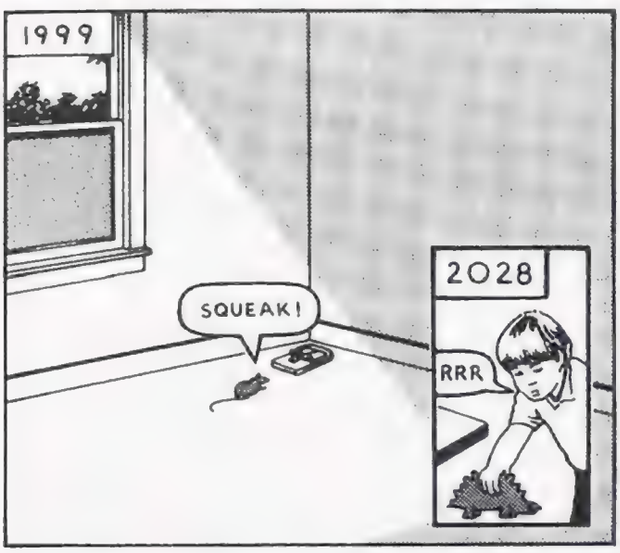


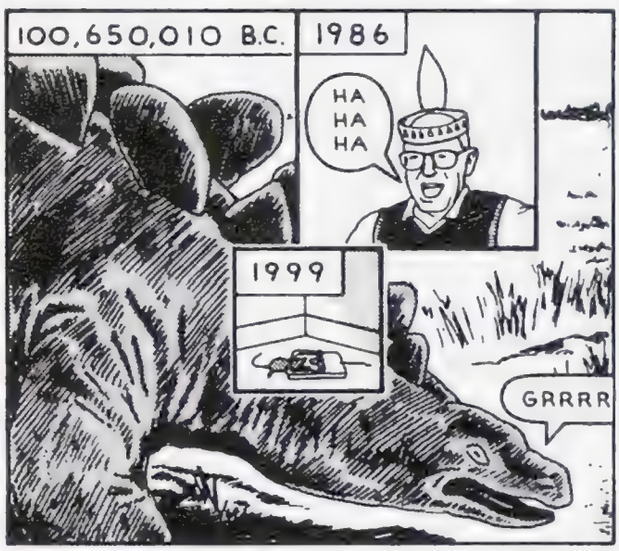
— Moi, une poul mouillée



— Allons...
— Parle !

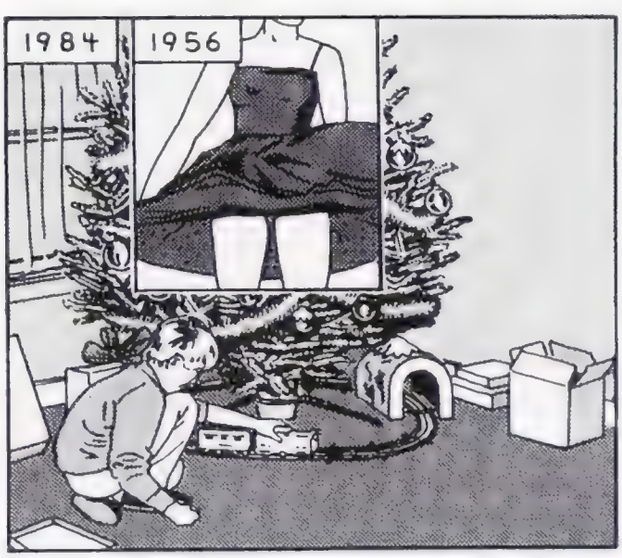
— iiiik !





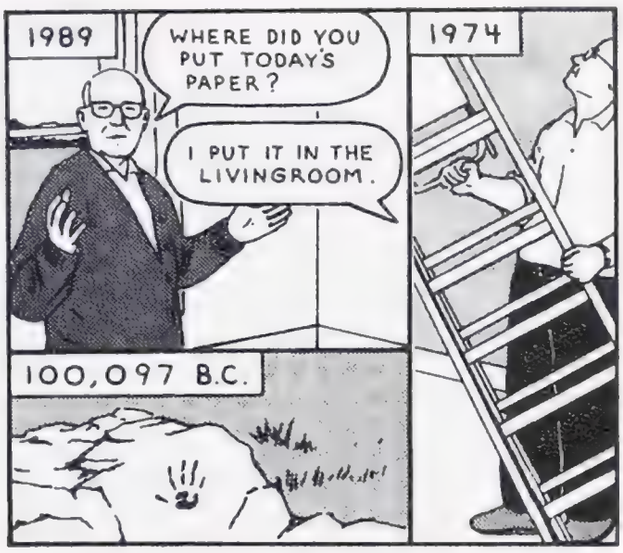
100 650 010 av. JC

— Billy ! Repose ça !



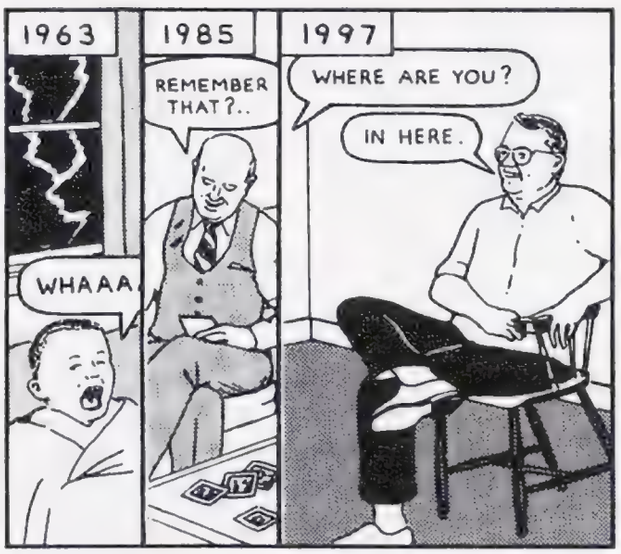
— Où as-tu posé le journal ?
— Je l'ai mis dans le salon…

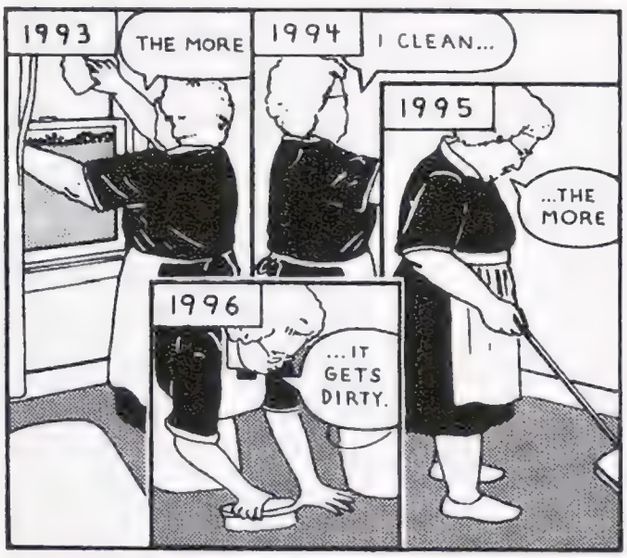
100 097 av. JC



— …et voici l'endroit où je mettrai le salon.

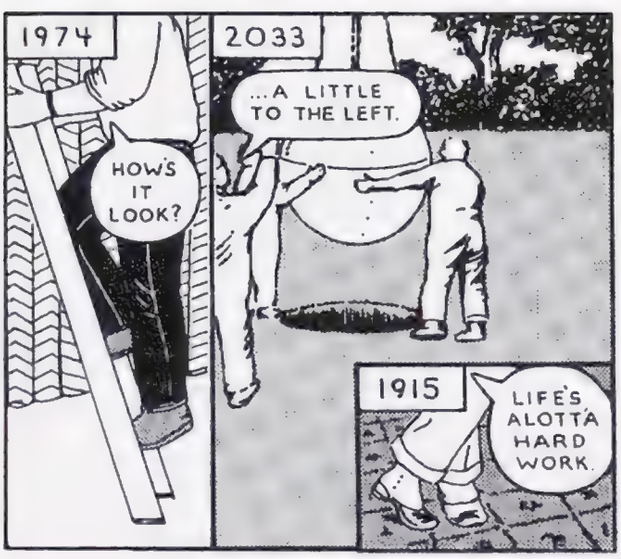
— Tu te souviens ?
— Où es-tu ?
— Ici.





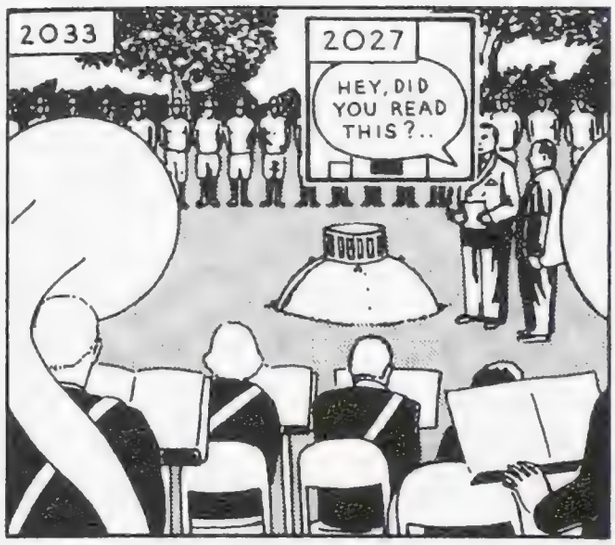
— Plus
— je nettoie.
— …plus
— …ça devient sale.

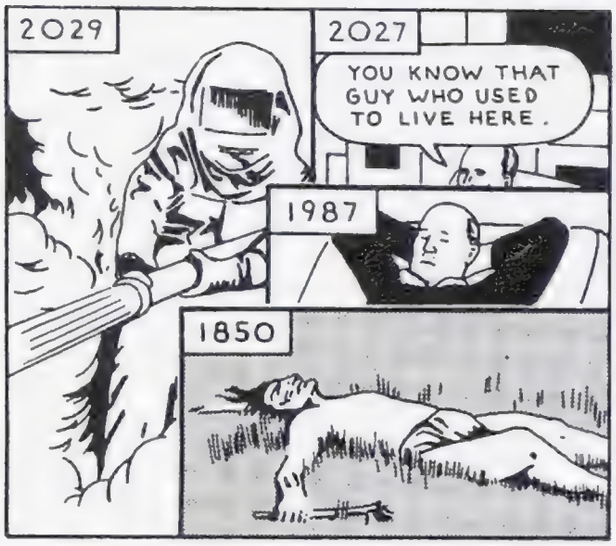
— Ça dit quoi ?
— …un peu plus à gauche.
— La vie c'est que du travail.



— 30 ans ont passé depuis que je suis parti d'ici.
— Eh bien, faites comme chez vous.

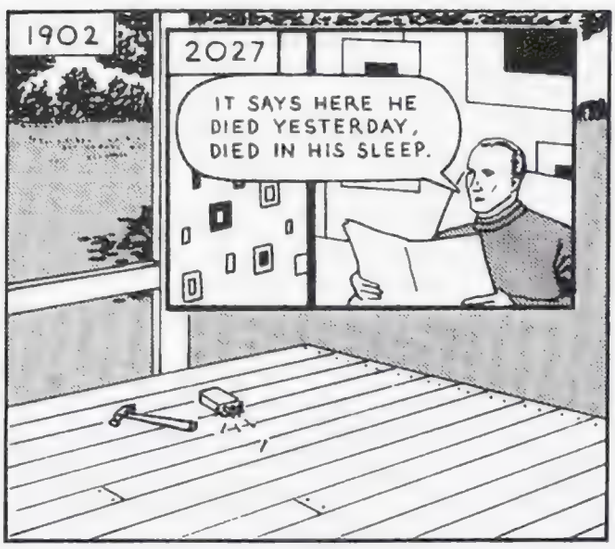
— Hé, tu as lu ça ?

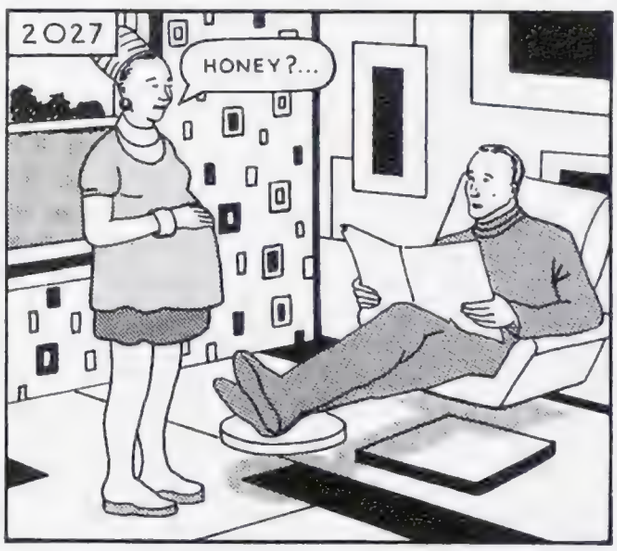




— Tu sais, ce type qui vivait ici…

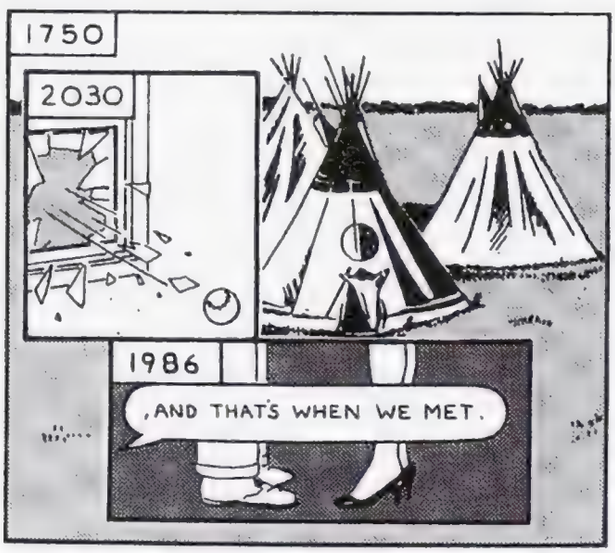
— Ils disent ici qu'il est mort hier, dans son sommeil.

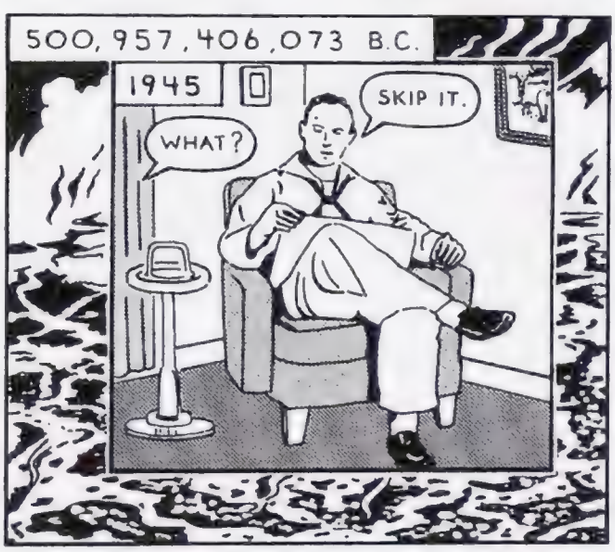




— Chéri ?…

— … et on s'est rencontrés ici.





500 957 406 073 av. JC

— Quoi ?
— Laisse tomber.

les 30 ans de Métal hurlant

Métal hurlant et ses frères 57
Evariste Blanchet

Je me souviens de Métal hurlant 64
Thierry Groensteen

Ah ! Nana, 68
Les femmes humanoïdes
Blanche Delaborde

Sans famille 74
Nicole Claveloux

Vies parallèles 82
Les hors-série de Métal Hurlant
Gilles Ciment

La « Machine à rêver » s'est arrêtée de fonctionner en août 1987, après douze années et 133 numéros. Les Humanoïdes associés, eux, continuent d'exister ; ils ont toutefois connu en 2005 un énième changement de propriétaire et l'annonce de la désaffection de leur auteur emblématique Enki Bilal, accueilli chez Casterman.
C'est sous l'égide d'un ancien rédacteur en chef de Métal, Jean-Luc Fromental, que Denoël Graphic a publié en octobre l'ouvrage commémoratif de Gilles Poussin et Christian Marmonnier : *Métal hurlant ! La machine à rêver (1974-1987).*

9e Art s'associe à l'hommage rendu à un magazine qui a durablement marqué de son empreinte le paysage de la bande dessinée moderne. Outre les articles qui suivent, on trouvera, disséminées dans ce numéro, plusieurs « pépites » issues de la collection de *Métal hurlant* :
p.19 : *Madame Bovary* par Yves Chaland (*MH* 49 bis)
pp.74-81 : *Sans famille* par Nicole Claveloux (*MH* 45)
pp.166-167 : *Champagne et gâteaux secs* par Michel Pirus (*MH* 116)
p.240 : *Désiré Gogueneau par Charlie Schlingo* (*MH* 100)

Nous remercions les auteurs et ayant-droit qui nous ont autorisé à reproduire ces pages.

Métal hurlant et ses frères

Evariste Blanchet

La singularité de Métal hurlant *ne l'a pas empêché d'être en phase avec son temps et de s'inscrire dans une démarche éditoriale identique à celle d'autres revues émergeantes. Retour sur le contexte éditorial de l'époque.*

Pilote n'incarne pas à lui seul l'entrée de la bande dessinée française dans la modernité. Mais sa métamorphose d'hebdomadaire pour enfants en journal pour adolescents et adultes, à la fin des années soixante, a été déterminante. L'ouverture du journal à des expériences nouvelles est désormais reconnue de tous mais, à l'époque, certains dessinateurs élevés au rang d' auteurs souhaitaient dépasser les nouvelles limites autorisées. L'anecdote est connue : suite au refus de Goscinny, le directeur de *Pilote*, de publier une histoire d'un Concombre masqué en pleine méditation zen, Mandryka claque la porte et crée *L'Echo des savanes* au printemps 1972, entraînant dans l'aventure Gotlib et Bretécher.

Pilote avait déjà perdu Reiser, Gébé et Cabu, que Cavanna souhaitait voir travailler exclusivement pour *Hara-Kiri*. Mais, le créateur du Grand Duduche mis à part, ces humoristes étaient moins des enfants naturels de *Pilote* que des enfants adoptés. Le cas de Mandryka, Bretécher et Gotlib est radicalement différent : les meilleurs représentants du renouveau de l'hebdomadaire appartiennent pleinement à la famille. Pour Goscinny, c'est donc moins un départ qu'une trahison. Il ne s'en remettra pas. Son journal non plus.

Morchoisne et Mulatier, auteurs également emblématiques de l'hebdomadaire pour leurs célèbres Grandes Gueules (caricatures de célébrités occupant, en pleine page, la quatrième de couverture) ou leurs parodies de films dans la droite ligne du *Mad* américain, modèle ô combien vénéré, fondent *Mormoil* avec Lucques et Rampal, pendant l'hiver 1974. Le nouveau venu ouvre ses pages à d'autres dessinateurs qui produiront illustrations et bandes dessinées (Bridenne dès le n°1, Patrice Leconte à partir du n°3). A son tour, pendant l'été 1974, *L'Echo des savanes,* qui ne publiait jusque-là que ses fondateurs, accueille Pétillon et Moebius, avant d'annoncer à l'automne, fort de son succès grandissant et inespéré, la parution incessante de pas moins de 4 nouvelles revues où les collaborateurs de *Pilote* sont surreprésentés : Moebius, Got, Pétillon, Goetzinger, Solé, Lesueur, Lob. L'un des nouveaux magazines porte le curieux nom de *Métal hurlant*.

Après diverses péripéties dues à la fois à des problèmes de personnes et à la faillite du diffuseur qui manque de provoquer l'arrêt du journal de Mandryka, *Métal hurlant* voit le jour pendant l'hiver 1975, chez un nouvel éditeur créé à cet effet par Dionnet, Moebius et Druillet : les

Humanoïdes Associés. En mai et juin de la même année, Loro lance *Tousse-Bourin* et Gotlib *Fluide glacial*, rejoints par *Circus* dont la seule singularité, mais elle est de taille, est de n'être pas initié par un dessinateur de *Pilote* mais par un ancien animateur de fanzine nommé Jacques

| *Jules l'éclair* de Dionnet et Mandryka, *Métal Hurlant* n°3 |

Glénat. Cette liste impressionnante aurait encore pu s'allonger si les projets concoctés chez Nathan ou aux éditions Vaillant, dont le matériel inédit sera partiellement recyclé, avaient abouti. On comprend que, dans ces conditions, un *Pilote* exsangue soit devenu mensuel, encore que le changement de périodicité intervient assez tôt, en juin 1974, alors que la phase inflationniste de nouveaux titres n'en est qu'à ses débuts.

Convergences...

La parenté entre les nouveaux arrivants est d'autant plus affirmée que *Métal hurlant*, *L'Echo des Savanes* et *Fluide glacial* publient souvent les mêmes auteurs, parfois simultanément. La présence de Mandryka dans les premiers *Métal hurlant*, avec une parodie de Flash Gordon scénarisée par Dionnet, ne surprend pas, vu la genèse de la revue. Mais si l'on feuillette les deux premières années de publication, on y découvre aussi la présence de collaborateurs de *Fluide glacial*, fidèles (Alexis) ou épisodiques (F'murr, Mézières, Forest), et de *L'Echo des savanes*, comme Lesueur, Tardi, Ted Benoit, sans oublier Lob et Pétillon qui y sont particulièrement actifs. Plus surprenant, les dirigeants des nouveaux journaux, dont on peut penser qu'ils ne disposaient pas de beaucoup de temps libre, font des apparitions remarquées chez leurs confrères : Gotlib dans *Métal hurlant*, Moebius et Druillet dans *l'Echo des savanes*. Quant aux jeunes talents révélés par *Métal hurlant*, comme Voss ou Serge Clerc, ils produiront quelques planches, l'un dans *Fluide glacial*, l'autre dans *L'Echo des savanes*.

Le sentiment de lire des revues qui appartiennent à une même famille ne provient donc pas du seul lien filial avec *Pilote*, mais de l'ubiquité des auteurs. D'ailleurs, le plus omniprésent de tous vient d'un autre horizon : Francis Masse a été découvert par *Actuel*, la revue-phare d'une contre-culture, fortement marquée par ses origines américaines, qui promeut les expériences psychédéliques, les communautés, l'écologie et... une nouvelle bande dessinée. *Actuel*, qui donne des conseils très pratiques, explique, par exemple, comment l'on peut fabriquer à peu de frais son propre journal. Comme l'a fait quelques années plus tôt, et avec succès, Robert Crumb, que le mensuel français va traduire abondamment et populariser. Mandryka (lui aussi présent dans les pages d'*Actuel* sous le nom de Géraldine Mandrax) saura s'en souvenir lorsqu'il se lancera dans une folle aventure dont tout le monde lui prédit l'insuccès.

L'appartenance à la contre-culture est, après la filiation pilotienne et la transversalité des auteurs, le troisième trait commun aux nouveaux journaux, de loin le moins resté dans les mémoires. Si l'on continue de retenir comme période de référence les années 1975 et 1976, on répertorie dans *L'Echo des savanes* une douzaine de

© chez l'auteur

| *Les poulets* de Masse, *Métal Hurlant* n°4 |

dessinateurs américains appartenant à la mouvance underground. De son côté, Jean-Pierre Dionnet ne s'est pas contenté de lire les traductions, il a dévoré la multitude de comix underground qui paraissent aux USA. En témoignent ses comptes rendus dans la revue d'étude *Phénix*, au cours de la première moitié des années 70. Dans les premiers *Métal hurlant*, Heath, Eneg, Reese et Bodé ne font qu'une petite apparition. Qui plus est, ce sont des dessinateurs dont le rattachement à l'underground est parfois circonstanciel : Heath a passé l'essentiel de son temps à dessiner des westerns et des récits d'aventure et de guerre ; Eneg est plutôt un dessinateur étiqueté « érotique ». En revanche, la présence de Richard Corben sera très remarquée, dès le premier numéro.

Si la nouvelle presse française de bande dessinée renvoie aux *comix* américains, c'est moins par la traduction d'auteurs que par une démarche commune : celle de dessinateurs créant eux-mêmes leurs supports de publication. Ce qui, aujourd'hui, relèverait d'un acte « entrepreneurial » s'inscrivait, dans les sociétés industrielles de la fin des années soixante, dans une démarche beaucoup plus politique. A l'époque, l'idée d'un changement de société qui ne passerait plus nécessairement par une victoire électorale et des lendemains qui chantent faisait son chemin. Il s'agissait d'inventer, ici et maintenant, une contre-société autonome qui fonctionne avec ses propres réseaux (crèches et écoles autogérées, communautés de vie et de travail, coopératives de production, presse alternative) et qui finisse qui grignoter l'ensemble du système dominant, jusqu'à ce qu'il ne soit plus qu'une coquille vide.

Mandryka, Gotlib et Dionnet ont participé, de loin mais de fait, à cette grande utopie contestatrice, quoique sans nécessairement avoir la fibre militante et la volonté de participer à la destruction du capitalisme. A une époque où tout était politique, la création d'un journal, fût-il de bande dessinée, ne pouvait prétendre échapper à la règle.

On ne peut pas comprendre ce moment symboliquement fort que fut mai 68 si l'on n'arrive pas à le penser à la fois comme un grand rêve collectiviste (marqué par des grèves massives comme jamais la France n'en avait connues) et comme la mise en avant fulgurante de l'individu. La création de nouveaux journaux découle donc d'une pratique sociale, certes minoritaire mais en adéquation avec les aspirations collectives de son temps, alliée à des désirs purement individuels.

| *Cidopey*, Richard Corben, *Métal Hurlant* n°1 |

Même s'ils partagent les mêmes rêves, les dessinateurs sont loin d'être interchangeables. Avec quelques variantes, les fondateurs des nouveaux journaux peuvent même prétendre à un statut de star qui ne cadre guère avec l'image d'anonymes petits soldats au service de l'inéluctable révolution en marche. Gotlib en est le meilleur exemple : sa *Rubrique-à-brac*, dans *Pilote*, l'a définitivement consacré comme l'un des auteurs les plus admirés. Le cas de Giraud est un peu différent puisque, si *Blueberry* est une série à succès, les récits de SF signés Moebius n'ont pas la même notoriété dans le grand public. En revanche, Moebius est le dessinateur qui symbolise le mieux, avec Mandryka, Bretécher et Druillet, le renouveau de la bande dessinée. A défaut de remporter un succès massif, ces auteurs bénéficient d'un soutien fervent de leurs fans. Morchoisne et Mulatier connaissent le même engouement, même si c'est pour leurs carica-

tures plus que pour leurs bandes dessinées parodiques. Les nouveaux journaux peuvent donc compter sur un public déjà constitué qui ne manquera pas de suivre des auteurs déjà très admirés.

... et singularité

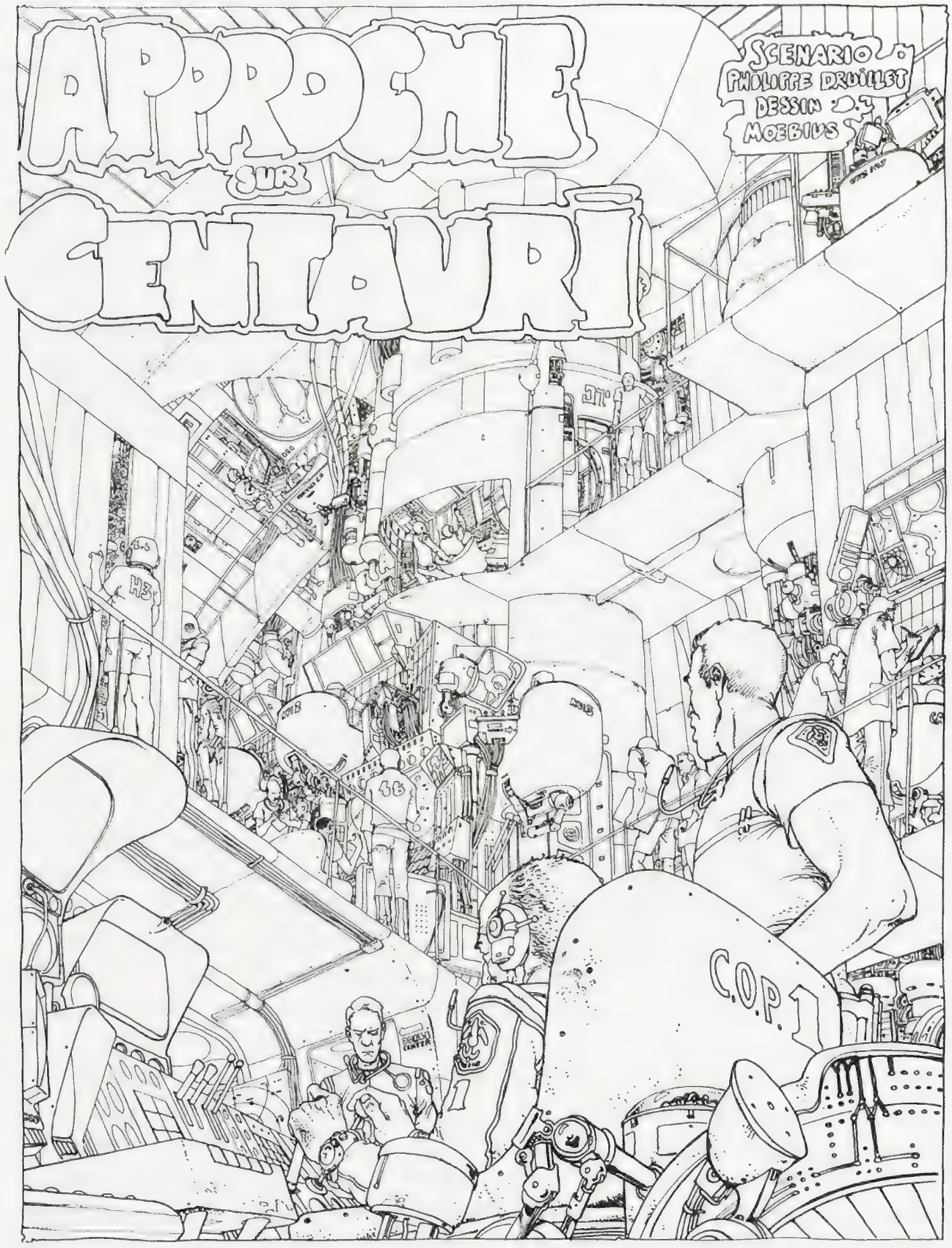
Au-delà des ressemblances, *Métal hurlant* affiche sa différence par sa thématique : il se positionne comme un magazine de science-fiction en bandes dessinées et est bien perçu comme tel. La science-fiction n'est pas un genre nouveau mais a longtemps été mal aimée. *Tintin*, *Spirou* et *Pilote* ont chacun leurs séries, ou plutôt leur série, afin de ne pas abuser d'histoires mal vues de la censure. On ne s'étonnera pas qu'elles soient très rares dans la presse confessionnelle, plus nombreuses dans la presse populaire. Bande dessinée et science-fiction étaient culturellement dévalorisées, la bande dessinée de science-fiction l'était donc doublement. Mais après 1968, ce qui était inconvenant devient fréquentable, la posture rebelle étant désormais plus valorisée que l'obéissance.

Dans les années soixante-dix, la science-fiction devient particulièrement en vogue en France : il se crée sans arrêt de nouvelles collections. Dionnet ne manque pas d'en rendre compte dans les pages de son magazine, après l'avoir fait dans *Phénix* ou *Pilote* en compagnie de Moebius et Druillet. Par ailleurs, "J'ai lu" édite classiques et modernes à tour de bras et à des prix très bas : Philip K. Dick, déjà traduit mais encore peu lu, lui devra son succès, et pas seulement auprès du public français. Jacques Sadoul, le directeur de collection, s'implique particulièrement en se fendant d'un court article informatif dans l'encart publicitaire qu'il publie chaque mois dans... *Actuel*. Ce regain d'intérêt provient de la nature même du genre. Dans une époque marquée par les combats idéologiques, une littérature qui questionne le devenir des sociétés et décrit des modes d'organisation et de fonctionnement inédits ne laisse pas indifférente. Ce n'est pas un hasard si quatre-vingt-deux romanciers américains de SF avaient rendu public un manifeste pour dénoncer la guerre du Vietnam... en riposte à une motion publiée par la vieille garde des écrivains d'*heroic fantasy* et de *space opera*, partisans du maintien des troupes américaines. Pour autant, la SF la plus politique n'est pas nécessairement celle qui sera la mieux exposée dans le nouveau magazine. Grâce à Benjamin Legrand et à Rochette, *(A Suivre)* se montrera plus téméraire et ambitieux. D'ailleurs, lorsque Moebius se saisira des grandes questions, comme *L'Homme est-il bon ?*, il le fera d'une manière totalement ironique – même si c'est bien le même dessinateur de SF qui dessinera une inoubliable histoire de ratonnade, *Cauchemar blanc*, dans *L'Echo des savanes*. Avec le premier volet du film de George Lucas, *La Guerre des étoiles*, le *space opera* sera remis au goût du jour, mettant un point final aux expériences de fiction spéculative.

Si les premiers numéros se signalent avant tout par leur thématique, les lecteurs ne manquent pas de noter une autre nouveauté tenant à la prééminence du dessin au détriment du scénario.

Métal hurlant n'aura-t-il été, au moins à ses débuts, qu'une succession de belles images et de scénarios creux ? Le numéro inaugural, particulièrement symptomatique, en donne l'impression – au point que les éditoriaux des numéros 2 et 4 tenteront de justifier la démarche. Druillet évoque d'abord un « *racisme culturel* » acculant la bande dessinée à produire des scénarios carrés et lui interdisant une expérimentation largement pratiquée au cinéma, en littérature, au théâtre ou en peinture. Moebius établit ensuite une espèce de typologie des histoires (à chute, à exploits, à message, à morale, à gag) dont il essaie de démontrer en quelques lignes le fonctionnement primaire avant de conclure qu'« *il n'y a aucune raison pour qu'une histoire soit comme une maison avec une porte pour entrer, des fenêtres pour regarder les arbres et une cheminée pour la fumée...* ».

Le premier numéro s'ouvre sur un récit de six planches dessinées par Moebius sur scénario de Druillet. La dominante graphique est marquée par le faible nombre de cases : trois à la planche cinq, une seule aux planches trois et quatre. D'évidence, le dessinateur s'est fait plaisir et le scénario n'était qu'un prétexte. Le récit,



© Moebius

| *Approche sur Centauri*, scénario Philippe Druillet, dessin Moebius, *Métal Hurlant* n°1 |

construit comme un récit à chute, même si le retournement final est un peu nébuleux, aurait pu être condensé sans problème en une seule planche.

Les quinze planches d'*Agorn*, par Druillet, et les douze des *Armées du conquérant*, dessinées par Gal sur scénario de Dionnet, chacune à leur manière, mettent également en avant le dessin. Druillet, dans son goût baroque du grandiose et de la démesure, n'hésite pas à aligner des images pleine page, pendant que Gal s'applique à suivre les traces d'un dessin minutieux digne de *Prince Valiant*. Malgré la présence de réelles intrigues, le scénario, une fois encore, s'efface derrière la puissance de la représentation graphique.

Les huit planches de Richard Corben sont également d'un très bel effet, renforcé par la mise en couleur, mais bénéficient d'un scénario qui a l'air un peu plus solide. *Split, le petit pionnier de l'espace* de Moebius et *Rut* de Druillet sont finalement les seuls brefs récits dont le

dessin, peu ostentatoire, donne l'impression de n'exister que pour se mettre au service d'une astuce scénaristique qu'est le traditionnel gag final.
Reste *Arzach*, qui demeure un mystère, même pour le figurant de la dernière vignette qui, d'un geste de l'index près de sa tempe, signifie que nous sommes en pleine folie. L'incertitude est totale puisque l'on ne connaît du personnage-titre que le nom, et encore : son orthographe varie d'un épisode à l'autre comme pour signifier une identité insaisissable. Les huit planches splendides, mais déroutantes et muettes, vont contribuer à perpétuer la rumeur d'une carence scénaristique étayée par l'absence de tout dialogue et de récitatif. Une idée simpliste mais largement partagée veut que, pour qu'il y ait scénario ou histoire, le recours aux mots soit indispensable. On eût toléré un tel mutisme s'il ne s'était pas révélé aussi scandaleusement gratuit : il aurait suffi que la dernière case s'achevât par un gag, comme dans bon nombre de strips humoristiques publiés dans la presse quotidienne pendant des années, pour que personne n'y trouvât rien à redire.
Le sentiment que certains lecteurs ont dû éprouver, de s'être fait « voler sur la marchandise », est une réaction finalement semblable à celle des premiers détracteurs de l'art moderne. Or, la modernité, en bande dessinée comme ailleurs, compense largement ses pertes par des gains nouveaux. Le plaisir n'est pas réservé au récit qui vous happe et vous prend en otage : on peut lui préférer celui qui vous laisse une certaine liberté d'interprétation. De même qu'il existe chez les mystiques des silences habités qui sont bien plus qu'une absence de bruit, tous les récits qui jouent sur le vide ne sont pas creux. L'intrigue ténue n'est pas une maladresse, un loupé, une faute, mais un moyen de raconter autre chose autrement.
Très vite, pourtant, *Métal hurlant* va publier des séries où le scénario, voire les dialogues abondants, sont particulièrement mis en avant, comme *Les Naufragés du temps* créés par Forest et Gillon et poursuivis par Gillon seul. Mais il est exact que, dans le même temps, s'installent des récits muets faibles, parfois indigents : lorsque le dessin est réellement très beau, on peut y trouver ponctuellement un certain plaisir ; quand il émane de débutants au trait encore malhabile, cela devient vite insupportable. *(A Suivre)*, qui sera créé une poignée d'années plus tard (1978), adoptera un positionnement stratégique et artistique strictement inverse, fondé sur la densité de ses récits.
Mais si l'on en revient à un autre numéro inaugural, celui de *L'Echo des savanes*, s'ouvrant sur le récit, presque entièrement sans paroles, d'un Concombre masqué qui regarde pousser les rochers, on retrouve la même configuration : un récit qui rompt avec l'idée même d'intrigue et s'octroie des libertés nouvelles. D'autres récits ouverts et muets seront d'ailleurs publiés dans le journal de Mandryka, tels celui de Poïvet dans le numéro 23.

Je laisse à d'autres le soin de tirer un bilan, dont je ne doute pas qu'il sera globalement positif. Je me contenterai de souligner que *Métal hurlant* aura partagé jusqu'au bout son destin avec les journaux de sa génération en agonisant dans les années quatre-vingt, après avoir tiré la bande dessinée adulte de la marge vers le centre. Si l'expérimentation n'a duré qu'un temps, le paysage tout entier en a été métamorphosé. L'aspect « autogestionnaire » de l'expérience aura été plus bref encore puisque les dessinateurs-dirigeants, après avoir fait appel à des professionnels, souvent recrutés parmi leurs amis, pour s'occuper des questions administratives et financières, cèderont leurs sociétés à des créanciers ou des groupes économiques plus puissants. La création de L'Association, une décennie et demie plus tard, alors que l'air du temps a totalement changé, suivra pourtant la même voie de départ : bâtir collectivement sa propre structure afin d'être en mesure d'expérimenter librement et de ne pas soumettre la création aux lois du marché. ■

| *Métal hurlant Aventure* n°1, sept. 1983 |

Je me souviens de Métal hurlant

T h i e r r y G r o e n s t e e n

Je me souviens d'avoir attendu chaque mois mon numéro de Métal hurlant *avec cette même excitation que j'avais connue quelques années plus tôt lorsque, lycéen, je dévorais* Pilote *chaque semaine. Je me souviens que je me précipitais sur* le Jeune Albert, *le chef-d'œuvre de Chaland distillé à raison d'une demi-planche par numéro, comme naguère sur la* Rubrique-à-brac *de Gotlib.*

Bien que n'étant pas amateur de science-fiction (tous les efforts des camarades les mieux intentionnés pour me convertir n'y ont rien fait) et encore moins fan de rock (chez moi, on était plutôt *TSLR* : « tout sauf le rock » ; la discothèque se partageait entre jazz, classique et chanson française), je sentais que *Métal* était un précipité d'époque et, à ce titre, me concernait. D'autre part, et c'était là l'essentiel, comme passionné de bandes dessinées, j'avais la certitude de trouver dans chaque numéro ma ration de planches sublimes, d'audaces graphiques, de découvertes et d'émotions.

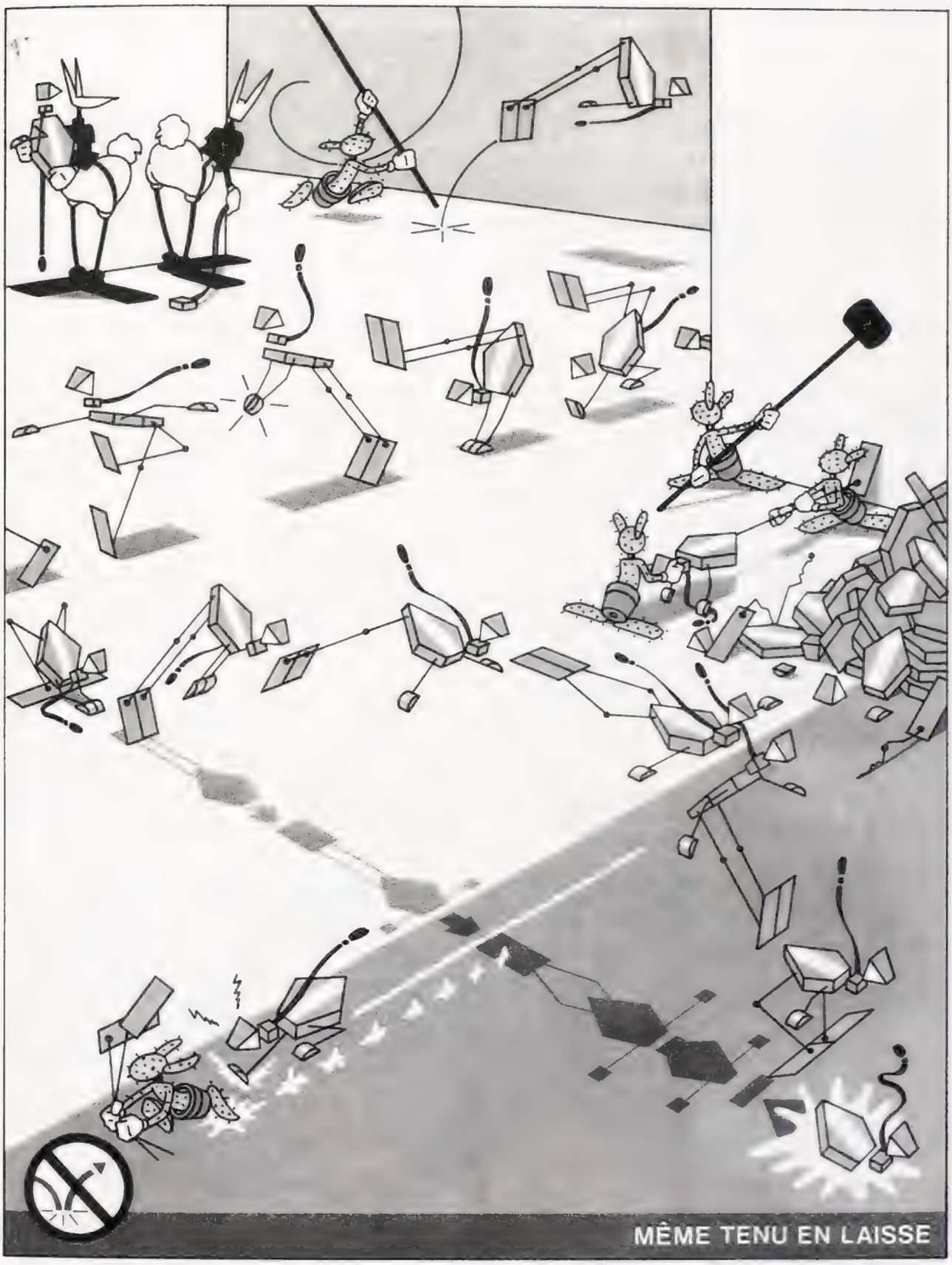
Je me souviens aussi que chaque numéro ou presque me faisait bondir. Avec ses provocations gratuites, ses couvertures quelquefois racoleuses, ses errements esthétiques, son arrogance parisianiste (aux yeux du jeune Bruxellois que j'étais), *Métal* était décidément un magazine aussi énervant qu'il était indispensable. Parfois, il s'en fallait de peu pour que le numéro fût parfait. Mais il y avait toujours une faute de goût criante qui gâchait le plaisir.

Je n'avais pas rouvert ma collection de *Métal* depuis longtemps. La célébration des trente ans de son lancement m'a fourni l'occasion de vérifier que, aujourd'hui encore, le magazine m'inspire les mêmes sentiments mélangés.

J'ouvre, au hasard, le n° 10. Il y a Moebius (*Le Garage hermétique*), il y a Druillet (*Vuzz*), il y a Tardi (*Polonius*), Jean-Claude Forest en petite forme (*Les Contes de la barque saoûle*), et Lob (*Roger Fringant*). Soit presque tout ce que *Pilote* avait compté d'esprits aventureux, de visionnaires, de poètes. Pourquoi faut-il que ce splendide aréopage s'avance sous une couverture de Voss – une guerrière qui, portant casque à cornes, morceaux d'armures hérissés de pointes, épée au côté, les seins nus dardés vers le lecteur, pose un pied vainqueur sur le monstre vaguement dinosaurien qu'elle vient de terrasser ?

Alain Voss ne fera jamais illusion et n'aurait probablement pas pu exister comme auteur sous une autre bannière que celle des Humanoïdes. Il est difficile de croire qu'il ait pu être recruté pour son talent, mais il s'inscrivait parfaitement dans un genre encore peu pratiqué, dont *Métal* était précurseur et qui a fait son chemin depuis : l'*heroïc fantasy*. Une autre recrue de la première heure, qui cultivait une imagerie orthodoxe, entendez mi-rock mi-ésotérisme *new age*, était Macedo et ne valait pas mieux.

C'est le problème de *Métal hurlant*, de n'avoir pas toujours su distinguer entre l'image – qui est souffle, vibration, énergie, pensée, en équilibre entre le mental et le



| *Il est interdit...*, Pierre Clément, *Métal hurlant* n°108 |

sensible – et l'imagerie la plus creuse, le chromo le plus sulpicien. C'est néanmoins la même rédaction qui sut ouvrir ses pages à Pierre Clément, aux Bazooka, à Slocombe, à Eberoni, à Stéphane Rosse, pour des expériences graphiques passionnantes. Allez comprendre !
Après quatre ans d'existence, le sommaire, plus hybride que jamais, accueille tout à coup *Jeremiah* de Hermann (pour l'épisode de *La Nuit des rapaces*) et *Blueberry* (*Nez cassé*). On ne sait plus si on lit *Métal*, *Pilote*, *Tintin* ou *Super-As*. Et comme le budget ne permet pas que toutes les pages soient en couleurs, *Métal*, dans son n° 40, nous offre Gillon (*Les Naufragés du temps*) et Hermann en noir et blanc. Pas par volontarisme esthétique à la Robial, mais par impécuniosité.

L'histoire de *Métal hurlant* est jalonnée de fausses bonnes idées. Comme ce cadavre exquis occupant la presque totalité du n° 50, un feuilleton élaboré pendant deux ans par quelque vingt-neuf auteurs humanoïdes : *Coup dur à Stalingrad*, aussi lu aussitôt oublié. Ou cette bande parfaitement vaine, dessinée par Jacques Armand, *Black-Out*, dont le scénario avait été demandé à Serge Gainsbourg. (Résumé : « *Coincés par une panne générale d'électricité, les occupants d'une luxueuse villa californienne se tournent leur propre film…* »)

C'était aussi un magazine qui ne craignait pas d'afficher ses contradictions. Pas exemple, Philippe Manœuvre, jamais en retard d'une polémique, vilipendait dans sa chronique les « *tâcherons de la ligne claire* » (sans nommer personne) au moment même où le magazine en publiait un beau spécimen en la personne de Dominique Hé (*Le Faucon de Mû*). Et c'est le même rédacteur qui, quelques numéros plus tard, signera un panégyrique du dernier *Lefranc*, par Martin et Chaillet !

Métal fut et resta jusqu'au bout ce mélange unique de culture 68, de BD classique (ligne claire, grande aventure), de rock et même quelquefois de punk, d'ésotérisme *new age*, de dandysme « branché chic » et d'avant-garde graphique. Propos lucides de Jean-Pierre Dionnet : « *C'était le défaut de* Métal, *c'était aussi sa qualité : absorber ce qui passait. Mon idéologie était de ne pas en avoir.* »

Un journal syncrétique mais jamais consensuel. Probablement inimaginable aujourd'hui, où il n'est de « produit presse » que « formaté » en fonction d'une « cible marketing ». Voilà pourquoi on ne peut relire *Métal hurlant* sans ressentir une grande nostalgie pour cette époque de liberté.

Au fait, il publierait qui, aujourd'hui, Jean-Pierre Dionnet, si le navire n'avait pas coulé et s'il était toujours à la barre ? La réponse est dans le n° 620 de *Livres hebdo* (où il est interviewé en compagnie de Druillet et de Moebius) : « *Un jour, je me suis demandé quels dessinateurs j'aurais eu envie de faire travailler si* Métal *avait continué : Pierre la Police, Carlos Nine, Joann Sfar et Blutch. Peut-être David B. Il y en a seulement quatre ou cinq.* » Pas mal, mais un peu maigre. On pourrait lui glisser quelques noms supplémentaires.

| *Black-out*, Serge Gainsbourg & Jacques Arnaud, *Métal hurlant* n°89 |

Cependant Dionnet est retiré de la bande dessinée comme de la télévision : il dirige à présent des collections de DVD, produit ou coproduit des films de réalisateurs européens ou asistiques, et distribue, sous son propre label « des Films », un certain nombre d'œuvres cinématographiques, dont celles de Kitano et de Miyazaki.

Jean-Luc Fromental, qui avait pris les commandes de *Métal hurlant* au n° 114, est, lui, l'éditeur de Denoël Graphic ; à ce titre il publie le livre anniversaire signé Marmonnier et Poussin. Il édite aussi Montellier (*Les Damnés de Nanterre*) et annonce le retour de Serge Clerc. Tiens !?

Claude Gendrot, qui lui avait succédé un an plus tard (il était, avec S. Soldevila, l'un des deux hommes du repreneur Hachette/Edimonde), fait la pluie et le beau temps chez Dupuis.

Bruno Lecigne, engagé en 1986 comme directeur de collection, est toujours de la maison vingt ans plus tard.

Ainsi, les Humanoïdes tardifs sont encore parmi nous. Le catalogue des livres générés par le magazine était structuré de façon thématique : "Humour", "Aventures", "Sang pour sang". La collection de prestige s'appelait "Pied Jaloux", les séries grand public étaient dans "Eldorado". Un travail très méritant de traduction des EC Comics et de quelques autres classiques américains alimentait "Xanadu". Des chefs-d'œuvre comme *L'Encyclopédie de Masse*, de Masse, ou *Cthulhu*, de Breccia d'après Lovecraft (hélas massacré par une photogravure médiocre et une reliure indigne) parurent hors collection. Et "Autodafé" (qui révéla notamment *Gen d'Hiroshima*, de Nakasawa) peut être tenue pour la première collection de « romans graphiques » sur le marché français.

Je me souviens que les Humanoïdes associés ne publiaient pas que de la bande dessinée et que je leur dois d'avoir découvert Eric Ambler… ■

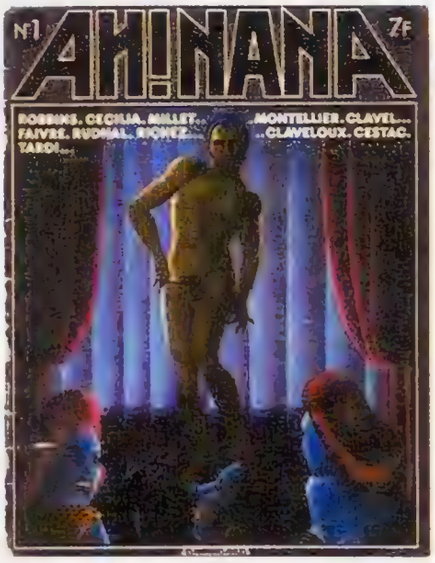
| *Le Jeune Albert*, Yves Chaland, *Métal hurlant* n°100 |

Ah ! Nana

Les femmes humanoïdes

Blanche Delaborde

En octobre 1976 apparut dans les kiosques Ah ! Nana, *une nouvelle revue trimestrielle de bandes dessinées, présentant la particularité d'être réalisée entièrement par des femmes. Le ton, provocateur, est donné dès le dessin de couverture, qui représente un homme sur le point d'achever un strip-tease intégral devant un public de femmes, dont l'une fait un clin d'œil au lecteur. En troisième page, l'éditorial annonce les intentions du magazine : permettre à des femmes de se raconter,* « par la plume ou le pinceau, et hors de toute contrainte. »



Deux ans durant, *Ah ! Nana* offre à des femmes scénaristes ou dessinatrices de bandes dessinées, mais aussi journalistes, l'occasion de publier leur travail. A partir d'avril 1977, chaque numéro présente un dossier thématique. La revue traite ainsi de sujets tels que les néo-nazis, la mode, les rapports hommes/femmes, la sexualité des petites filles ou le sado-masochisme. Des femmes déjà reconnues ou qui jouiront plus tard une certaine renommée signent des bandes dessinées ou des articles : Chantal Montellier, Florence Cestac, Nicole Claveloux, Trina Robbins, Aline Issermann, Paula Jacques, Victoria Thérame, Sotha…

Par ailleurs, *Ah ! Nana* publie également des bandes dessinées réalisées par un certain nombre d'hommes, seuls ou en collaboration avec des femmes : Jacques Tardi, Moebius, Yves Chaland, F'murr, Daniel Ceppi, Sergio Macédo… Autant d'auteurs déjà publiés dans un autre journal de bandes dessinées, *Métal hurlant*, édité par la même maison qu'*Ah ! Nana* : Les Humanoïdes associés. Car la rédactrice en chef d'*Ah ! Nana*, Janic Guillerez, n'est autre que l'épouse du rédacteur en chef de *Métal hurlant* et cofondateur des Humanoïdes associés, Jean-Pierre Dionnet[1].

Le 18 août 1978, *Ah ! Nana* est interdit aux mineurs par la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse (instituée par la loi du 16 juillet 1949[2]), suite à un numéro consacré à l'homosexualité (*Métal hurlant* avait déjà fait l'objet d'une semblable interdiction en 1976[3]). Le mois suivant, *Ah ! Nana* livre son neuvième et dernier numéro, dont le dossier aborde la question de l'inceste. Le magazine n'aura vécu que deux ans.

Aujourd'hui, l'expérience d'*Ah ! Nana* n'est restée que dans peu de mémoires, et de façon bien imprécise si l'on en juge par les renseignements que l'on peut

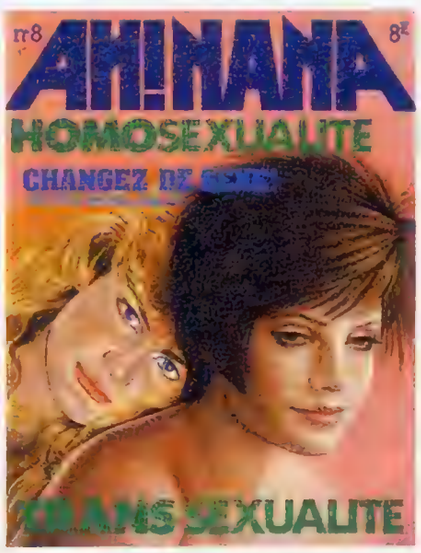
1 | Janic Guillerez n'a pas encore trente ans en 1976. Elle est rentrée très tôt dans le milieu de la bande dessinée, grâce à sa rencontre avec Claude Moliterni, en 1965. Celui-ci lui propose de devenir la coloriste de *Scarlett Dream*, qu'il écrit et que dessine Robert Gigi. Elle s'occupe également de l'organisation d'expositions, et de la maquette d'une revue d'étude de la bande dessinée dirigée par Moliterni, *Giff Wiff*. A l'occasion du festival de Lucca de 1972, elle rencontre Jean-Pierre Dionnet. Janic Guillerez devient coloriste pour Gérard Lauzier, chez Dargaud. Quand Jean-Pierre Dionnet et elle se marient, en 1974, elle quitte son emploi et collabore à la maquette de *Métal hurlant*.

2 | *Cf.* le dossier paru dans *9e Art* n° 4, janvier 1999.

3 | Prononcée en août 1976, cette interdiction est précisément motivée par le « *parti affiché de déshumanisation qui apparaît, dès le premier examen de la revue, et n'existe qu'au détriment de la femme, traitée en femme objet. Celle-ci se trouve constamment et complaisamment prise pour cible, sur un mode sadique et dans l'intention manifeste de l'avilir.* » (Avis de la Commission cité par Bernard Joubert, « Un demi-siècle d'interdictions de bandes dessinées », *9e Art* n° 4, p. 31.)

trouver à ce sujet dans les encyclopédies consacrées à la BD. C'est pourquoi je propose de revenir ici, brièvement[4], sur cette expérience unique dans la presse de bandes dessinées française.

Selon Janic Guillerez, l'idée d'*Ah ! Nana* est née au cours de l'année 1976, autour d'une table d'une cantine de la rue de Lancry, près du siège de *Métal hurlant*. Se trouvaient là un certain nombre de collaborateurs du journal, avec leurs compagnes respectives : Jean-Pierre et Janic Dionnet, Jean Giraud et Claudine Conin, Jacques Tardi et Anne Delobel, Jean-Michel Nicollet et Keleck. Au cours du repas, l'idée est lancée :



« *On se retrouve à une réunion avec les mecs, les femmes…* "Les filles, vous êtes pas cap'…" [...] *Et puis Jean-Pierre : "Vous devriez faire un journal de femmes, allez, lancez-vous, lance-toi, Janic." "Pourquoi pas, moi je veux bien."* »

Il ressort de ce témoignage que les collaborateurs de *Métal hurlant* ont joué un rôle important dans l'initiative même de la création d'*Ah ! Nana*.

La double vocation d'*Ah ! Nana* (qui se veut à la fois journal de bandes dessinées et magazine d'actualité) correspondait à une volonté de Janic Guillerez. *Ah ! Nana* devait être un espace d'expression pour des femmes dessinatrices ou scénaristes de bande dessinée, mais aussi pour des femmes journalistes ou écrivains.

Au nombre des modèles dont a pu s'inspirer, même partiellement, *Ah ! Nana*, figurent en premier lieu les « comic books » purement féminins. En effet, depuis 1970, des dessinatrices, qui étaient parfois déjà publiées dans des structures « mixtes », se sont regroupées pour créer des titres tels que *It ain't me, Babe*, *Girl Fight Comics*[5], *All Girl Thrills*, ou encore *Tits and Clits*. Certains de ces comic books sont soutenus par le Women's Liberation Movement (le mouvement des féministes américaines, dont s'est inspiré le Mouvement de Libération des Femmes), et tous s'adressent en priorité aux femmes. Mais le titre qui connaît le plus grand succès est sans conteste *Wimmen's Comix*, créé dès 1970. Apparenté, comme les quatre autres cités plus haut, au mouvement underground, ce titre se caractérise par une structure éditoriale originale : chaque numéro est dirigé par une équipe rédactionnelle différente, dans un souci de partage des responsabilités et pour donner à chacune l'occasion de s'exprimer. *Wimmen's Comix* a publié un très grand nombre de dessinatrices de bande dessinée, parmi lesquelles certaines ont, plus tard, également été publiées dans les pages d'*Ah ! Nana* : c'est le cas de Sharon Rudhal et de Trina Robbins, cette dernière étant certainement la dessinatrice la plus connue de ce mouvement.

4 | Cet article a pour base mon mémoire de maîtrise en Histoire contemporaine, intitulé *Le magazine Ah ! Nana (1976-1978)*, soutenu à l'Université Marc Bloch-Strasbourg II en juin 2005. Je me permets d'y renvoyer le lecteur pour plus de détails.

5 | Trina Robbins explique, dans le n°1 d'*Ah ! Nana*, qu'elle a souhaité créer ce « comic book » en réaction à la mauvaise qualité de *It ain't me, Babe*.

D'autre part, les journaux féministes français sont en plein essor au moment de la création d'*Ah ! Nana*. Parmi les nombreux titres relayant les différents courants de pensée qui coexistent au sein du MLF, mentionnons *Le torchon brûle*, *Les Cahiers du GRIF*, *Le Quotidien des femmes*, *Les Nouvelles féministes*, *Glife-Informations*, puis *Femmes-Information*, *Les Pétroleuses* et *L'Information des femmes*, pour ne citer que les principaux nés avant *Ah ! Nana*. Tous ces journaux, en dépit de leurs nombreuses différences, présentent la caractéristique d'être entièrement conçus et rédigés par des femmes[6]. Mais la revue féministe qui a certainement constitué, sinon un modèle, tout du moins une source d'inspiration pour *Ah ! Nana*, est *Sorcières*, dont le premier numéro est paru en janvier 1976. *Sorcières* est une revue de création littéraire, fortement influencée par la tendance Psychanalyse et Politique, et dirigée par Xavière Gauthier. *Sorcières* consacre chaque numéro à l'exploration d'un thème précis (par exemple « la nourriture », « la voix », « se prostituer », « écritures »…), formule reprise par *Ah ! Nana*.

| *La Main verte*, Zha & Nicole Claveloux |

Ah ! Nana a été, pour un certain nombre d'auteures de bande dessinée, le lieu d'une première publication ; cependant, plusieurs auteures avaient déjà été publiées dans d'autres journaux, français ou étrangers. Certaines jouissaient même d'une réelle renommée. C'est le cas notamment de Florence Cestac, en France, et de Trina Robbins (et dans une moindre mesure de Shary Flenniken et Sharon Rudhal), aux Etats-Unis. Une autre Américaine associée au mouvement underground est publiée épisodiquement dans *Ah ! Nana* : Mary Kay Brown.

Du côté des auteurs françaises, outre Florence Cestac, il faut surtout retenir Nicole Claveloux, Olivia Clavel, Keleck et Chantal Montellier.

Nicole Claveloux est, elle aussi, une dessinatrice reconnue lorsqu'elle participe à l'aventure *Ah ! Nana*, mais davantage dans le domaine de l'illustration que dans celui de la bande dessinée. En effet, née en 1940 à Saint-Étienne, elle a suivi les cours des Beaux-Arts de cette ville, avant de venir travailler à Paris fin 1966. Elle commence une carrière d'illustratrice dans la presse (*Marie-Claire*, *Marie-France*, *Planète*…) et la publicité, dans le cadre de l'atelier qu'elle a monté avec son ami Bernard Bonhomme, mais se consacre surtout, dès 1967, à l'illustration de livres pour enfants, chez le très bon éditeur Harlin Quist. Toujours pour les enfants, elle publie également des dessins, puis une bande dessinée mettant en scène le personnage de Grabote, une peste râleuse qui martyrise le lion Léonidas, dans *Okapi* à partir de 1973. En 1976, elle est contactée par Jean-Pierre Dionnet pour faire partie d'*Ah ! Nana*, mais aussi de *Métal hurlant*. Elle commence donc pour le premier une

6 | *Cf.* Monique Remy, *De l'utopie à l'intégration, Histoire des mouvements de femmes*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 38-53.

7 | Sur Bazooka, lire ici même page 259.

série de parodies de contes de fée, avant de diversifier sa production, et pour le second, une histoire à suivre scénarisée par Zha (alias Elizabeth Salomon), intitulée *La Main verte*. Pour *Ah ! Nana*, outre les parodies de contes, Nicole Claveloux écrit et dessine également plusieurs histoires de styles très différents.

| *W.W.3*, Chantal Montellier, *Metal Hurlant* hors-série n°36 bis |

Chantal Montellier, elle, n'a réalisé que peu de bandes dessinées au moment où elle est contactée pour faire partie de la revue. Professeur d'arts plastiques dans un lycée, elle a publié des dessins dans *Combats Syndicaliste*, l'organe de presse de la Confédération Nationale des Travailleurs, puis commence à collaborer à d'autres journaux politiques, pour lesquels elle fait des dessins isolés, mais aussi, à l'occasion, des bandes dessinées (par exemple, une bande sur la non-application de la loi Veil dans les hôpitaux, parue dans *L'Unité*, l'hebdomadaire du Parti Socialiste). C'est ainsi qu'elle est remarquée par la rédaction d'*Ah ! Nana* et par celle de *Métal hurlant*. Chantal Montellier crée donc pour *Ah ! Nana* le personnage d'Andy Gang, véritable « inspecteur-la-bavure » inspiré de faits divers réels, tandis qu'elle met en scène pour *Métal hurlant* un univers de science-fiction, inspiré des romans d'anticipation qui présentent un monde totalitaire et déshumanisé.

Keleck a juste trente ans en 1976. Elle a appris le dessin en autodidacte et n'est pas encore publiée. Elle a rencontré Janic Guillerez et les autres grâce à son compagnon, Jean-Michel Nicollet, qui a réalisé les couvertures des numéros 5 et 8 de *Métal hurlant*. Son style graphique, très sombre et très travaillé, est en accord avec son univers macabre et grinçant et son goût du tragique. Les bandes dessinées qu'elle réalise pour *Ah ! Nana* (si l'on excepte la quatrième de couverture du premier numéro, qui est une sorte de gag d'humour très noir) sont des histoires courtes se déroulant à la Belle Epoque, qui finissent systématiquement dans le sang et le drame.

Le parcours d'Olivia Clavel est atypique ; elle fait en effet partie d'un collectif de graphistes du nom de Bazooka, qui emprunte au futurisme russe, à l'hyper-réalisme, à l'esthétique vidéo, aux images d'actualité, et recourent au découpage et au collage. L'influence principale reste le mouvement Dada, pour son esprit provocateur, sa volonté de rupture et d'agression systématique[7]. Les bandes dessinées que publie Olivia

| Cecilia Capuana dans *Ah ! Nana* n°6 |

Clavel dans *Ah ! Nana* sont les premières qu'elle réalise seule et qu'elle signe de son nom propre.

L'une des dessinatrices les plus présentes dans *Ah ! Nana* est également une débutante. La jeune Italienne Cecilia Capuana, qui ne signe d'abord que de son prénom, publie en effet au moins une histoire par numéro, toujours en rapport avec le thème traité dans ce même numéro.

Ah ! Nana constitue les prémices d'une tentative de diversification du catalogue des Humanoïdes Associés, qui lanceront bientôt *Rigolo* et *Métal Aventure*. L'esprit même d'*Ah ! Nana* a clairement été influencé par celui de *Métal hurlant* ; Dionnet parlait d'ailleurs d'*Ah ! Nana* comme de sa « danseuse ». On retrouve « l'esprit Métal » dans le ton ironique de nombreuses chroniques, dans le goût pour les pseudonymes en forme de calembours

(« Edith Orial », « Marj Marlowe »…), et dans l'importance d'une « culture rock » dans les pages d'*Ah ! Nana*. En effet, le journal présente des nombreuses critiques de disques, interviews de groupes et comptes-rendus de concerts. L'artiste la plus citée est sans conteste Patti Smith, mais sont également évoqués de nombreux autres groupes exclusivement féminins ou dont le leader est une femme, comme les groupes Blondie, Labelle, The Slits, ou The Runaways. Personnage influent dans *Métal hurlant* et apôtre de la culture rock, Philippe Manœuvre occupe d'ailleurs, sous le pseudonyme de Janie Jones, la fonction de secrétaire de rédaction à partir du sixième numéro.

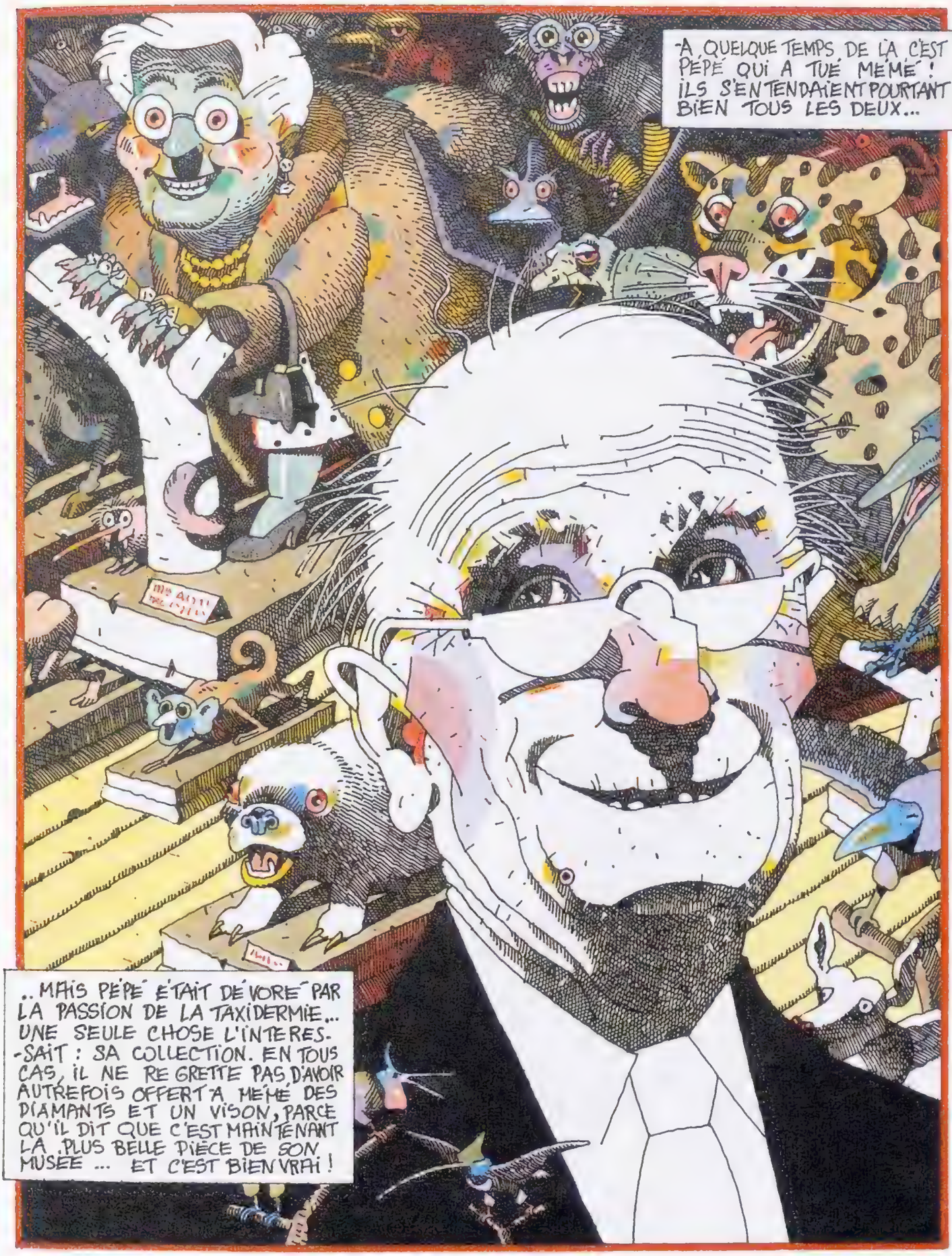
Le projet éditorial d'*Ah ! Nana*, tel qu'annoncé dans le premier éditorial, était vaste : il s'agissait de ne plus « *devoir assumer les phantasmes masculins déguisés en règle d'or de la presse* » (une formulation qui rappelle d'ailleurs ironiquement le premier éditorial de *Métal hurlant*, lequel prévoyait de permettre aux auteurs d'« *étal*[er] *complaisamment leurs phantasmes putrides* »). La place nous manque pour analyser ici le contenu rédactionnel du magazine – et notamment la place prépondérante accordée à la sexualité dans le choix des dossiers à partir du n° 6, qui semble coïncider avec un certain virage « sensationnaliste » et l'arrivée dans l'équipe éditoriale de Manœuvre. *Ah ! Nana* aura permis de montrer le large panel des styles que peuvent élire les femmes auteures de bandes dessinées, et d'aller ainsi à l'encontre des idées reçues qui voudraient ignorer qu'il existe des bandes dessinées de femmes.

La plupart des auteures publiées dans *Ah ! Nana* ont en outre abordé directement la question de la condition féminine. L'influence du discours féministe est flagrante dans l'inventaire des thématiques abordées : on trouve ainsi un nombre impressionnant de bandes dessinées ayant pour thème les violences (notamment sexuelles) faites aux femmes, la maternité, le plaisir féminin, la domination masculine, la prostitution… Le rapport de Chantal Montellier à la question de la violence est un peu différent, au sens où, pour elle, l'oppression des femmes rejoint l'oppression du prolétariat, et dans ses bandes dessinées, si les coupables sont toujours des hommes, les victimes peuvent être des hommes comme des femmes, toujours issus de classes défavorisées : Chantal Montellier entend dénoncer aussi bien le racisme et le totalitarisme que le sexisme.

L'expérience d'*Ah ! Nana* a constitué une aventure hors du commun, qui a dû faire face à des difficultés internes autant qu'à des avanies extérieures au journal. A plus d'un titre, elle est révélatrice de son époque, et en particulier des rapports de pouvoir entre hommes et femmes dans un milieu masculin tel que celui de la bande dessinée. Elle a permis d'amorcer une prise de conscience de l'hégémonie masculine sur ce milieu, et donc sur la création artistique en BD. Ce n'est sûrement pas un hasard si trois des quatre signataires d'un manifeste paru dans *Le Monde* daté des 27 et 28 janvier 1985 contre l'ignominie et le sexisme dans la bande dessinée sont des collaboratrices d'*Ah ! Nana*. Nicole Claveloux, Florence Cestac, Chantal Montellier et Jeanne Puchol s'élèvent contre « *cette soi-disant nouvelle presse percluse des plus vieux et des plus crasseux fantasmes machos.* […] *Rétro, humour fin de race, potins mondains branchés, nostalgie coloniale, violence gratuite, poujadisme, sexe con, fétichisme, sexisme et infantilisme sont à l'ordre du jour.* »

Il semble que ces dernières années aient vu quelque peu refluer la vague sexiste et pornographique que dénonçaient ces quatre auteures. En outre, le dynamisme éditorial de la bande dessinée depuis les années 1990, en particulier en ce qui concerne les maisons d'édition dites indépendantes, a permis à des auteures de bande dessinée d'être publiées et, pour certaines, de connaître un certain succès critique et commercial. Toutefois, si l'on peut se réjouir du Prix du meilleur album du Festival d'Angoulême accordé en 2005 à l'album *Poulet aux prunes* de Marjane Satrapi, il convient de ne pas oublier qu'il s'agit de la deuxième fois seulement qu'il est accordé à une femme depuis la création du Festival, en 1974 (le premier ayant été donné à Annie Goetzinger en 1977). Ajoutons que Florence Cestac reste la seule femme à avoir été récompensée par le Grand Prix du Festival d'Angoulême (en 2000). Près de trente ans après l'aventure d'*Ah ! Nana*, les auteures à succès (la plus importante étant Claire Bretécher) restent l'exception dans un milieu toujours très majoritairement masculin. ■

Nicole Claveloux
Sans famille


-A QUELQUE TEMPS DE LÀ C'EST PÉPÉ QUI A TUÉ MÉMÉ ! ILS S'ENTENDAIENT POURTANT BIEN TOUS LES DEUX...
..MAIS PÉPÉ ÉTAIT DÉVORÉ PAR LA PASSION DE LA TAXIDERMIE... UNE SEULE CHOSE L'INTERES--SAIT : SA COLLECTION. EN TOUS CAS, IL NE REGRETTE PAS D'AVOIR AUTREFOIS OFFERT À MÉMÉ DES DIAMANTS ET UN VISON, PARCE QU'IL DIT QUE C'EST MAINTENANT LA PLUS BELLE PIÈCE DE SON MUSÉE ... ET C'EST BIEN VRAI !

MAIS, VOILÀ, QU'À SON TOUR, PAPA A TUÉ PÉPÉ. PAPA ADORAIT PÉPÉ MAIS PÉPÉ ÉTAIT BOURRÉ DE TICS ET DE MANIES QUI EXAS-PÉRAIENT PAPA...
CE JOUR-LÀ, NON SEULEMENT, PÉPÉ N'A PAS ARRÊTÉ DE SE RONGER LES ONGLES, MAIS ENCORE IL A FAIT CRAQUER SES DOIGTS TOUT LE TEMPS...
..ET EN PLUS, IL FAISAIT CLAQUER SON DENTIER EN MANGEANT DES BIS-COTTES. C'ÉTAIT TROP POUR LES NERFS DE PAPA! HEUREUSEMENT, APRÈS, IL S'EST CALMÉ EN FAISANT DES RANGE-MENTS...

C'EST ALORS QUE MAMAN A TUÉ PAPA...
DU MATIN AU SOIR, PAPA CRITIQUAIT ET SURVEILLAIT CE QUE FAISAIT MAMAN. CE MATIN, PARCE QU'ELLE N'AVAIT PAS ENCORE PRIS SON CAFÉ, MAMAN ÉTAIT DE TRÈS MAUVAISE HUMEUR. PAPA EST VENU LUI DIRE QU'ELLE NE COMPRENAIT RIEN, QU'ELLE NE FOUTAIT RIEN ET QU'ELLE NE PENSAIT QU'À MANGER...
C'EST VRAI QUE MAMAN ADORAIT CUISINER... ELLE RÉUSSISSAIT SURTOUT DES TERRINES EXCELLENTES.....

C'EST VERS CETTE ÉPOQUE-LÀ QUE MON GRAND FRÈRE BOBBY A TUÉ MA PETITE SŒUR ZIZETTE QUI LE DÉRANGEAIT ÉNORMÉMENT EN APPRENANT À JOUER DU PIANO.
LE PAUVRE BOBBY, QUI AIMAIT TANT LE CALME, LE SILENCE, TOUJOURS À CLASSER SES CAIL-LOUX, SES COQUILLAGES ET SES PAPILLONS, BIEN TRANQUILLEMENT, DANS SA CHAMBRE... IL AVAIT ABSOLUMENT HORREUR DU BRUIT.

PEU DE JOURS APRÈS, NOTRE VOISIN, MONSIEUR TARTIGNOL, A TUÉ BOBBY QUI REVENAIT DU LYCÉE, PARCE QU'IL A CRU QUE C'ÉTAIT DES CAMBRIOLEURS....
MONSIEUR TARTIGNOL, IL ÉTAIT RÉELLEMENT DÉ-SOLÉ DE CETTE ERREUR
IL A DEMANDÉ À MAMAN DE LUI PERMETTRE DE S'OCCUPER LUI-MÊ-ME DE L'ENTERREMENT DE BOB-BY... À SES FRAIS BIEN SÛR... C'ÉTAIT BIEN LA MOINDRE DES CHOSES, TOUT DE MÊME !

POUR FINIR, LE SORT QUI S'ACHARNAIT SUR NOUS ME PRIVA DE L'AFFECTION DE MA MAMAN...
QUI VIENT DE DIRE QUE C'ÉTAIT MOI QUI AURAIS TUÉ MA MA--MAN ? C'EST ABSOLUMENT FAUX ! MA MAMAN N'A JAMAIS EU DE SANTÉ, VOILA TOUT !
MAIS ATTENTION : JE NE LUI REPROCHE RIEN ! ELLE A FAIT CE QU'ELLE A PU, LA PAUVRE... ELLE ÉTAIT TRÈS DÉVOUÉE...

QUANT À MOI, PAUVRE ORPHELIN SEUL AU MONDE, UNIQUE SURVIVANT DE MA MALHEUREUSE FAMILLE, J'AI ÉTÉ RECU-ELLI PAR DE BRAVES GENS, QUI MALGRÉ LEURS 4 ENFANTS, SE SONT GÉNÉREUSEMENT PROPOSÉ POUR S'OCCUPER DE MOI.
ILS AVAIENT MÊME PRÉVU UN BON REPAS, POUR FÊTER MON ARRIVÉE... HÉ BIEN! VOUS N'ALLEZ PAS ME CROIRE, MAIS ILS SONT TOUS MORTS EMPOISONNÉS! IL PARAÎT QUE L'HUILE ÉTAIT TRAFIQUÉE!!

Vies parallèles

Les hors-série de Métal Hurlant

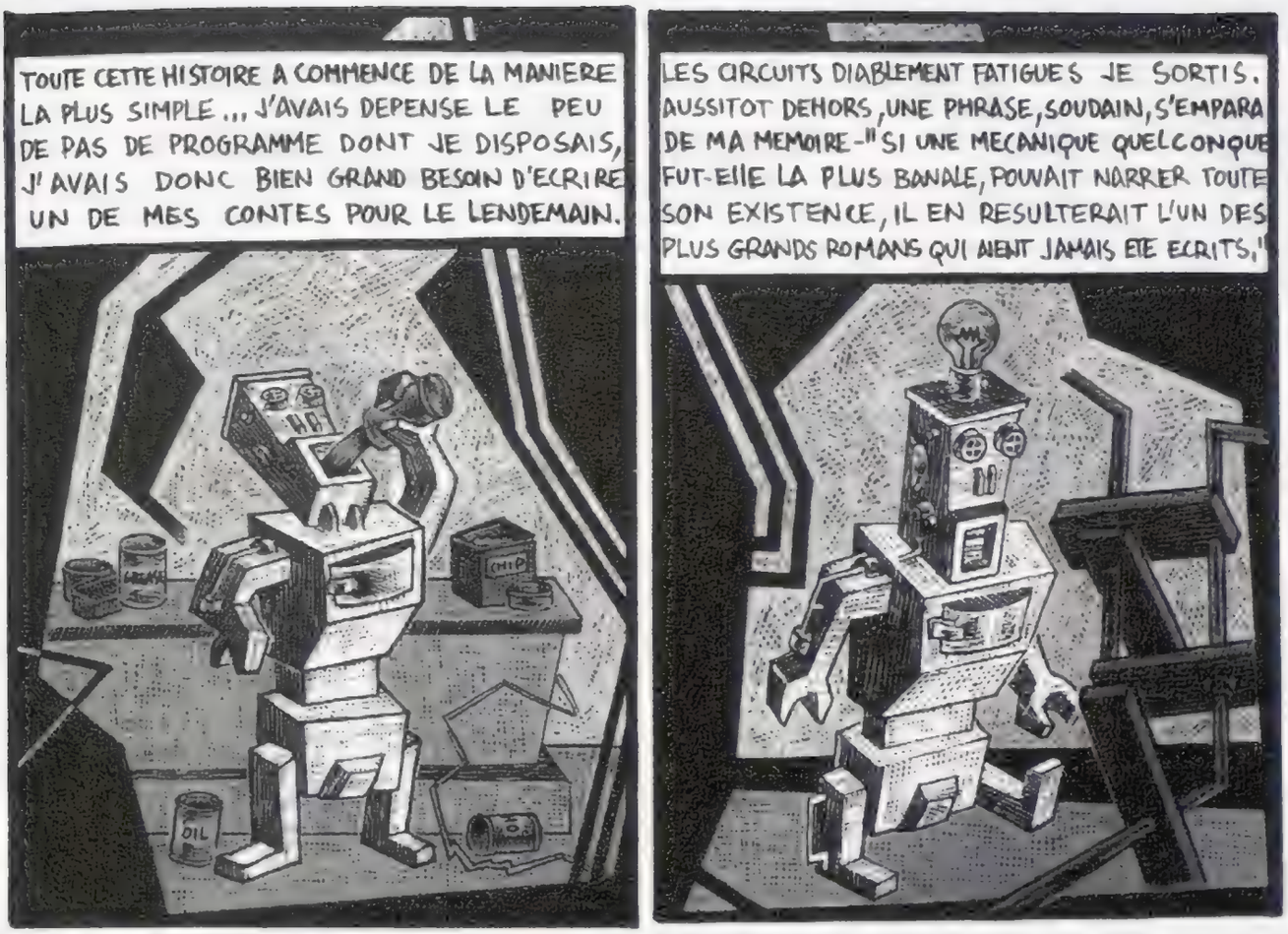
Gilles Ciment

Début janvier 1975 paraît le premier numéro de *Métal hurlant*, dont l'éditorial, signé Jean-Pierre Dionnet, affirme que les Humanoïdes associés, créés officiellement quelques semaines auparavant, se sont donné pour mission « *de rééditer enfin* Le Bandard fou [...], *de sortir tous les trois mois un magazine de science-fiction en bandes dessinées* [...], *de préparer plein d'autres choses...* ». Six numéros après, la revue devient bimestrielle et, emportée par son élan, se mue en mensuel dès septembre 1976 (n° 9). Mais, comme hantés par le serment du 19 décembre 1974, les Humanoïdes associés lancent en octobre un nouveau trimestriel : *Ah ! Nana*, entièrement réalisé par des femmes (lire ici-même l'article de Blanche Delaborde). Tandis que durant l'été 1978 la censure interdit la revue féminine à la vente aux mineurs, la condamnant à disparaître immédiatement, les Humanos, éditeurs avant tout, concoctent un numéro hors-série de *Métal hurlant*, qui paraît en septembre.

Premier d'un long cortège de numéros spéciaux, ce *Métal* n° 33 bis, préparé par Dionnet et Manœuvre, est entièrement consacré à H.P. Lovecraft. Sous une splendide couverture de Giger, il réunit un ensemble de contributions de qualité tout en récits complets, de Breccia à Moebius, de Druillet à Nicollet, en passant par Caro, Chaland, Cornillon, Clerc, Ceppi ou... Margerin ! Le tout formant un ensemble de 150 pages plutôt homogènes et bien éditées. Ce volume, mémorable, est aussitôt suivi d'un inoubliable « Spécial fin du monde », dont on peut dire qu'il marquera une génération de lecteurs qui garderont tous à l'esprit la couverture d'Aslan, mixant planète et crâne... Tout comme elle s'est particulièrement bien épanouie en littérature sous forme de nouvelles, la science-fiction fait dans ce recueil de courts récits une belle démonstration de son extrême diversité, où l'humour occupe une place de choix, de Pétillon à Margerin, en passant par Pertuzé, Chaland et Cornillon.

Le concept de numéros spéciaux thématiques semble plaire : ils deviendront donc trimestriels et, comme *Métal* même, ne seront pas exclusivement d'inspiration fantastique ou SF. C'est ainsi qu'en 1979 paraissent cinq numéros : un fort intéressant « Guerre » (très américain et largement scénarisé par Archie Goodwin), mais aussi deux « Rock » et un « Humour » (couverture de Margerin parodiant Druillet), auxquels vient s'ajouter un numéro consacré au film de Ridley Scott, *Alien*, et notamment aux contributions graphiques de Giger, Ron Cobb, Chris Foss et Mœbius. Est-ce parce que rock et humour sont des thèmes trop larges ou vagues ou parce qu'ils sont trop éloignés de l'identité historique de *Métal* ? toujours est-il que les ensembles réunis manquent singulièrement de corps. Quant à la livraison consacrée à un film très attendu, si elle constitue un beau coup de marketing, elle s'éloigne franchement de la bande dessinée.

Dès lors, la périodicité et les contenus reflètent les hésitations de la revue mère et accompagnent son déclin. Ainsi, quoique toujours labellisés « trimestriels », seuls deux hors-série paraissent en 1980. Le premier se présente comme un « Spécial bizarre », qui doit se retourner à mi-pagination pour devenir, tête bêche, « Spécial classique » – comme si deux projets inaboutis n'entretenant aucun rapport avaient trouvé cette seule issue pour voir le jour. Quant au second, son titre très nostalgique (« Anthologie de l'âge d'or ») cache un objet bien mal ficelé, puisque

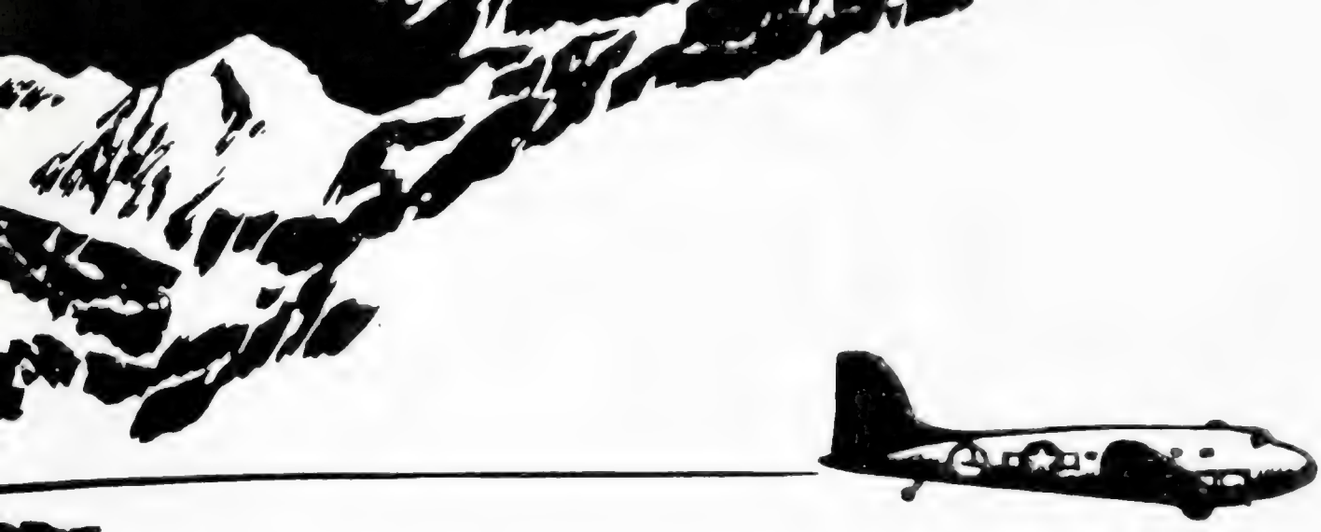


| *Syndrome of nullité*, Caro, *Métal hurlant* hors-série n°79 bis |

consistant en un florilège de récits complets et gags parus dans les cinq premiers numéros, épuisés, de *Métal*. Sa couverture, signée conjointement par Druillet et Mœbius, est ornée du célèbre logo du titre, qui a disparu depuis mai de la nouvelle formule de *Métal hurlant*. Déjà nostalgique sept mois après ! (Il est vrai que le numéro 57 de la revue, paraissant le même mois, voit le retour des *Naufragés du temps*.)

S'ensuivent d'inégaux « Vers un futur heureux », « Hollywood » et « Automobile » (1981), puis un troisième « Rock », une nouvelle livraison consacrée à un film (*Conan le Barbare*), un « Robot », un « Animaux » (1982). Tandis que la flamme vacille, que l'entreprise tourne visiblement au pensum, la rédaction semble chercher une nouvelle voie. Le numéro 0 de *Casablanca* sort en décembre 1982, préfiguration de *Métal Aventure*, revue bimestrielle lancée en septembre l'année suivante, millésime qui verra également naître un autre mensuel au 17 rue Monsigny, *Rigolo*, sous-titré « le rire rock » (concept très Margerin, fusion des deux tendances fortes – hors SF – de la revue) et sortir un quatrième « Rock », une troisième opération promotionnelle sur un film (*Tygra*) et un « Spécial Amour d'été », qui en dit long sur la perte d'inspiration d'une revue recourant au même marronnier que l'ensemble de la presse magazine de plage, et donnant soudain un autre sens à son sous-titre, « la machine à rêver »... Avec trois titres réguliers, l'un à dominante SF-fantastique et à vrai dire un peu fourre-tout, un autre aventure et un troisième humour et rock (mais qui disparaît à l'été 2004), plus besoin de spéciaux. L'été suivant pourtant, un hors-série « Métal Humour » vient raviver, l'espace de 100 pages, le souvenir peu indispensable de *Rigolo*, alors même que disparaît *Métal Aventure*. Deux ans plus tard, sans que plus aucun nouveau numéro spécial ni autre titre périodique ne soit sorti, c'est *Métal* qui s'éteint, après une lente agonie. ■

| *Hpl*, Nicollet, *Métal hurlant* hors-série n°33 bis |



noir c'est noir

9e Art saisit l'occasion du passionnant projet de Prima Linea Productions intitulé *Peur(s) du noir*, dont on pourra découvrir ci-après, en avant-première et en exclusivité, les lignes de force, pour composer un riche ensemble autour de la question du noir. Une nouvelle visite est rendue à l'œuvre d'Edmond Baudoin et à celle de Charles Burns, deux maîtres reconnus de l'esthétique du noir et blanc (Burns, comme McGuire présenté plus haut dans ce numéro, figure au générique de *Peur(s) du noir*), tandis qu'est évoquée la riche tradition des ombres chinoises, telle qu'elle s'est incarnée dans les livres mais aussi à l'écran. Enfin, un choix de planches appartenant aux collections du musée de la Bande dessinée, qui font un usage remarquable du noir, est ici reproduit et commenté.

Peur(s) du noir : 86
le projet fou de Valérie Schermann et Christophe Jankovic
entretien avec Thierry Groensteen et Jean-Pierre Mercier

Peur(s) du noir : storyboards 92

Charles Burns fait sa maladie 108
Alexis Laballery

L'inachevé, le recommencé, l'ouvert 120
Christian Rosset

Théâtre d'ombres 136
Thierry Smolderen

Ombres animées 148
Gilles Ciment

Le noir dans les collections du musée :

Will Eisner 104

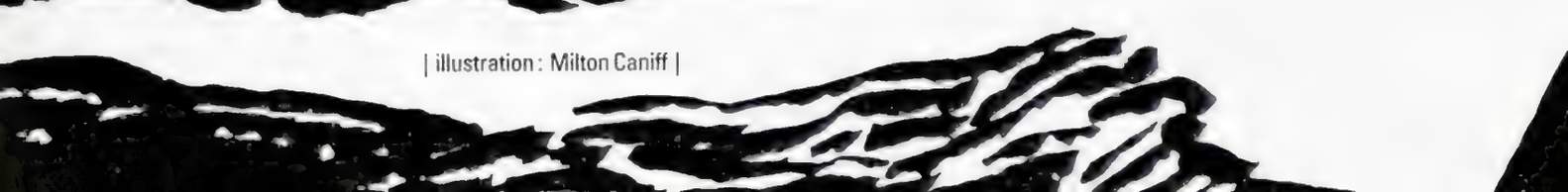
Cliff Sterrett 106

Edmond-François Calvo 116

Didier Comès 118

David B. 132

Killoffer 134

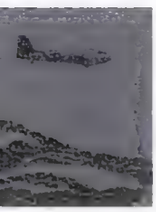


| illustration : Milton Caniff |

PEUR[S] DU NOIR

le projet fou de Valérie Schermann et Christophe Jankovic

entretien



9e Art *est heureux de pouvoir présenter en avant-première une œuvre en chantier qui a toutes les raisons de passionner les amateurs de bande dessinée. Film d'animation dont la sortie est prévue au deuxième semestre 2006,* Peur(s) du noir *sera une œuvre collective. Au générique : Blutch, Charles Burns, Marie Caillou & Romain Slocombe, Pierre di Sciullo, Dupuy-Berberian, Lorenzo Mattotti & Jerry Kramsky, Richard McGuire & Michel Pirus. Tous ont été conviés à concevoir et réaliser une animation, en noir et blanc, sur le thème énoncé dans le titre, et sous la direction artistique d'Etienne Robial.*
Développé par Prima Linea Productions, ce projet à tous égards hors normes est dévoilé ici avec l'amicale complicité des producteurs, auxquels il convenait de céder la parole en premier…

| Recherche, Richard McGuire |

9e Art : Comment êtes-vous passé de votre première activité, celle d'agent d'illustrateurs, à une activité de production de films d'animation ?

Valérie Schermann : C'est à travers la publicité que certains des dessinateurs que nous représentons ont été confrontés à l'animation, il y a une dizaine d'années. Il y eut en premier lieu la campagne pour la Twingo. Le dessin de Petit-Roulet s'est d'ailleurs révélé très difficile à animer, contrairement à ce que l'on pourrait croire. Ce type d'expérience nous a fait prendre conscience qu'il y avait beaucoup de choses à faire en animation. A l'époque, on n'avait pas encore vu les productions Pixar, ni beaucoup de mangas. Le modèle Disney régnait encore presque sans partage. Nous avons donc créé la branche animation de Prima Linea, dans le but de produire principalement des films des dessinateurs dont j'étais l'agent.

Aujourd'hui, quelle est l'activité qui l'emporte sur l'autre ?

V.S. : La production a pris le dessus. Nous avons démarré au bon moment, et avec la volonté de ne pas nous contenter d'œuvres de commande mais d'aller vers la

création. De ce point de vue, le cinéma est mieux que la télévision parce que, au cinéma, on ne sait jamais combien un film fera d'entrées : il y a toujours un *jackpot* possible et, dans le doute, on vous fait confiance. Cette évolution de notre activité tient aussi à ce que la publicité en dessin est devenue beaucoup moins créative qu'elle ne l'a été il y a quelques années.

| Recherche, Richard McGuire |

Comment êtes-vous passés au long métrage ?

V.S. : Notre premier programme diffusé en salles, *Loulou et autres loups*, était composé de plusieurs courts métrages. Avec Grégoire Solotareff, nous avions la volonté de faire un long, il existait même un scénario. Ce projet, aujourd'hui en production, est connu sous le titre *"U"*. Mais le CNC nous a conseillé de nous « faire les dents » sur un format plus court. On avait donc mis le projet de long métrage en attente et on avait décidé, avec Solotareff, d'adapter son album *Loulou* – même si, en principe, nous sommes plutôt défavorables aux adaptations et préférons faire œuvre originale. *Loulou* était, au départ, conçu pour la télévision, mais le distributeur pressenti pour *"U"* a souhaité le sortir au cinéma. On a donc mis en chantier d'autres courts métrages avec des auteurs de Prima Linea, pour faire un programme complet sur le thème des loups. *Loulou et autres loups* fait 60 minutes et compte quatre films plus courts, réalisés par François Chalet, Richard McGuire, Philippe Petit-Roulet et Marie Caillou. Il est passé sur France 3 puis sorti en salles, où il en est à 500 000 entrées.

Christophe Jankovic : Cette expérience a nourri *Peur(s) du noir*. Nous étions contents du résultat. La confrontation d'univers graphiques et d'imaginaires différents s'était révélée intéressante et enrichissante. Nous avons voulu pousser plus loin cette idée en faisant un vrai film collectif. Mais le projet de *Peur(s) du noir* a aussi d'autres sources…

V.S. : Nous avions pensé à une collection de films de 52' pour la télévision, proposant des histoires terrifiantes inspirées de Lovecraft, Conan Doyle, etc. Cela s'est vite révélé trop ambitieux…

C.J. : Et puis, le film de Richard McGuire dans *Loulou et autres loups*, qui s'intitulait *Micro loup*, avait été un véritable pari. Une histoire avec des ronds, des carrés et des triangles, pour les enfants : beaucoup de gens nous avaient ri au nez en nous traitant de dingues. Le film s'est fait, on a pu vérifier qu'il fonctionne extrêmement bien auprès des enfants, notamment sur le plan de l'émotivité. Avec Richard, on s'est dit que ce serait intéressant de faire un film comme ça, complètement abstrait, qui viserait à faire peur. Voilà encore un projet qui a compté dans la gestation de *Peur(s) du noir*.

Prima Linea

Prima Linea est une agence qui représente une trentaine d'auteurs-illustrateurs/graphistes de renommée internationale, parmi lesquels Ted Benoit, Paul Cox, Dupuy-Berberian, Miles Hyman, Joëlle Jolivet, Lionel Koechlin, Loustal, Mattotti, McGuire et Spiegelman.

La filiale Prima Linea Productions a été créée en 1995 pour donner vie aux projets audiovisuels de ces auteurs, qu'il s'agisse de spots publicitaires, de programmes TV ou de longs métrages originaux.

Prima Linea possède des bureaux à Paris et à Angoulême.

www.primalinea.com

Pourquoi, pour ce film collectif, avez-vous fait le choix – risqué – du noir et blanc ?

V.S. : Ça s'est imposé au fil des discussions avec les auteurs. Quand les premiers dessinateurs pressentis nous ont montré quelque chose, cela semblait à chaque fois parti pour être du noir et blanc.

C.J. : Faire des films en noir en blanc est un vieux rêve que partagent à peu près tous les gens qui font de l'animation ! C'est la tentation d'une certaine pureté dans le trait, dans le graphisme…

V.S. : Les premiers titres de travail, pour le film, étaient *Fais-moi peur, Même pas peur, etc.* Quand on a décidé que le film serait en noir et blanc, le titre définitif s'est imposé : *Peur(s) du noir.*

La forme en est venue à dicter le fond : la peur du noir comme thème imposé…

C.J. : Voilà. Il y avait très peu d'autres contraintes à respecter pour les dessinateurs. Aucun « cahier des charges » précis. Chacun a pu faire œuvre d'auteur, et le film s'est construit à partir de leurs propositions. Quand on a reçu les synopsis, on a naturellement fait attention aux possibles redondances, mais cela ne nous a conduits à modifier que des points de détail.

| Recherches, Blutch |

Est-ce qu'une forme de cohérence a émergé de l'ensemble de ces propositions ?

C.J. : Oui. Le choix des auteurs est vraiment notre prérogative de producteurs et notre première responsabilité. Il est fabuleux de constater combien ces auteurs se ressemblent, tout en ayant des approches visuellement très différentes. Ce n'est pas seulement parce qu'ils se connaissent et s'apprécient entre eux…

V.S. : Nous avons constaté chez tous une vraie envie de travailler ensemble, un appétit pour ce que chacun des autres faisait.

Beaucoup d'entre eux viennent de la bande dessinée. Comment ont-ils appréhendé le passage à l'image en mouvement ?

C.J. : Le fait qu'ils viennent de la bande dessinée ne m'intéresse pas en particulier. Que l'on travaille avec eux ou avec Solotareff, qui lui ne vient pas de la BD, ce qui est intéressant c'est de porter dans les salles obscures des univers, à la fois littéraires et graphiques. Les gens auxquels nous avons fait appel sont indiscutablement des auteurs, ayant chacun leur univers propre. La plupart d'entre eux ont très peu d'expérience de l'animation – si l'on excepte McGuire et Marie Caillou qui ont participé à *Loulou et autres loups.*

V.S. : A part Blutch et Burns, ce sont des auteurs avec lesquels nous travaillons depuis des années et qui sont devenus des amis. Et Blutch, on le connaît depuis longtemps, depuis l'époque où il partageait l'atelier de Philippe Dupuy. Les connaissant bien, nous savons ce qu'ils sont capables de nous donner et nous avons envie de les pousser à aller encore plus loin. Il n'a pas été difficile de les convaincre de s'embarquer dans ce projet…

Vous êtes-vous heurté à certains refus ?

V.S. : Art Spiegelman avait donné son accord mais il a eu un empêchement et a renoncé. Chris Ware n'a pas osé. Marjane Satrapi était trop prise par ses autres travaux. Ça nous aurait plu, aussi, d'avoir un Japonais, mais cela aurait compliqué beaucoup le projet.

C'est un projet qui n'était envisageable que dans le contexte d'une certaine embellie de l'animation en France (après Kirikou, Les Triplettes de Belleville, *etc.) et dans le monde…*

C.J. : Oui, c'est certain. Il y a dix ans, nous n'y aurions même pas pensé. Même aujourd'hui, malgré la notoriété des auteurs, cela reste une gageure… Pourtant, on sent bien que les gens ont une vraie envie d'aller voir des films qui les étonnent, des œuvres un peu exceptionnelles. C'est dans ce cadre-là que l'animation a une place, puisqu'elle est étonnante par définition. Et les expériences récentes montrent bien que plus les films sont originaux, plus les gens ont envie de les voir. Il suffit de penser aux films que vous avez cités, ou aux productions Pixar, elles aussi très créatives…

| Recherches, Lorenzo Mattotti |

Vous parliez à l'instant de risque. Est-ce que le projet d'un film d'animation pour adolescents et adultes, à sketches, en noir et blanc, n'en cumule pas un maximum ?

C.J. : Ah si ! C'est ce qu'on appelle un film à niche. On peut compter sur deux publics : les amateurs d'angoisse et les amateurs de bandes dessinées. Pour le reste, c'est l'inconnu… On a dit à tous les auteurs que c'est le genre de truc que nous ne ferions qu'une fois dans notre vie. Le fait d'avoir huit auteurs ou équipes d'auteurs multiplie par huit la plupart des questions liées à toute production. Il y a plus de contrats à signer, plus de problèmes créatifs, de problèmes humains, *etc.* Beaucoup de frais sont multipliés par huit : la mise en place de l'animation ne s'amortit pas de la même façon sur dix minutes ou une heure trente. Le seul avantage est que les délais de fabrication sont plus courts, puisque les huit films peuvent être réalisés en parallèle.

Comment avez-vous réuni le financement ?

V.S. : Ça n'a pas été facile et nous n'y sommes pas encore tout à fait. Personne n'a rien trouvé à redire sur la qualité artistique mais le projet fait peur. On nous a dit qu'il s'agissait d'un film culte, avant même qu'il soit fait ! Nous avons tous les distributeurs qu'il faut, pour l'exploitation en salles, en vidéo et DVD, à l'export, etc. Il nous manque encore la confirmation d'une chaîne de télévision. *Peur(s) du noir* semble difficile à programmer en *prime time*…

| Recherche, Marie Caillou |

C.J. : En animation, le producteur est toujours obligé de partir tout seul, de se jeter à l'eau. Comme la question de l'image est directement posée, les partenaires éventuels veulent voir à quoi cela va ressembler. On a besoin, très vite, d'avoir des images à montrer.

D'autant que vous utilisez différentes techniques d'animation…

C.J. : L'animation a ceci de merveilleux qu'elle offre toutes sortes de techniques, que l'on peut mixer entre elles. On peut inventer de nouvelles techniques en utilisant des bouts de celle-ci et des bouts de telle autre. Dans *Peur(s) du noir*, il y aura – pour simplifier – de l'animation traditionnelle (Mattotti, Blutch), du vectoriel (MarieCaillou / Romain Slocombe, Dupuy et Berberian), du papier découpé (McGuire) et de la 3D à rendu 2D (Burns). Nous avons choisi pour chaque artiste la technique qui correspondait le mieux à son travail graphique. Il a fallu procéder à des essais… Blutch, notamment, était très compliqué à animer…

Concrètement, jusqu'où va l'implication des auteurs-réalisateurs ? Ils ont écrit le scénario, assuré la conception visuelle, dessiné le storyboard, et supervisent eux-mêmes l'animation ?

C.J. : Oui, ils sont vraiment les maîtres d'œuvre de leur film. Pour la phase de réalisation, ils ont chacun un chef animateur, un assistant réalisateur, un chef décorateur et une équipe plus ou moins nombreuse qui travaille sous leur direction. La réalisation de tous les films se fait entre Paris et Angoulême, avec une équipe différente pour chacun.

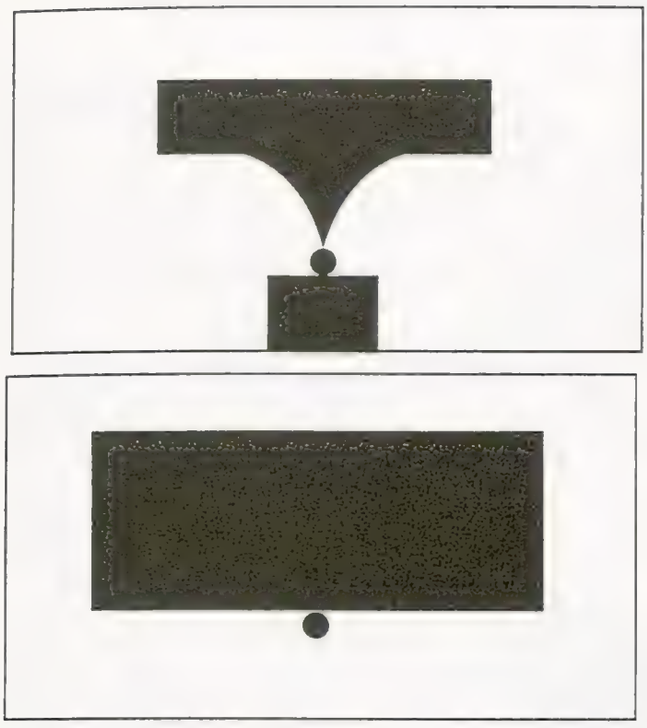
V.S. : Pour certains, nous avons fait des castings, parce qu'il y a des animateurs qui savent animer le trait de tel artiste mais pas de tel autre. Avec chaque animateur, le rendu était différent. En visionnant l'un des tests faits à partir de ses dessins, Burns nous a dit : « *C'est très bien, mais il s'agit d'un autre film* ».

Vous avez recruté Etienne Robial, l'ancien patron de Futuropolis, comme directeur artistique. Pourquoi lui, et quel est son rôle ?

V.S. : On s'est demandé : quel sera le lien entre les épisodes ? Comment va-t-on relier, graphiquement, ces différents univers ?

C.J. : Et comment mettre en relief les éléments qui assurent la cohérence du film, par exemple la qualité du noir et du blanc ? Naturellement, ce n'est ni du vrai noir, ni du vrai blanc, ni du vrai gris : il y a de la couleur là-dedans. Cette colorimétrie se définit en grande partie à l'étalonnage, mais se travaille aussi en amont…

V.S. : Pour tout cela, la nécessité d'un directeur artistique s'imposait. Le nom de Robial s'est tout de suite imposé. On l'a appelé. Il nous a répondu : « *Vous êtes fou. Je ne*



| Recherche, Pierre di Sciullo |

devrais pas dire oui, mais je le dis. » C'est donc lui qui doit conférer à l'ensemble du film une identité visuelle forte.

Comment avez-vous déterminé l'ordre dans lequel les films se succéderont ?

C.J. : On est en train d'y réfléchir, avec Etienne. L'ordre sera une surprise que nous réservons aux gens qui iront voir le film. Dans l'idéal, on aurait aimé pouvoir préserver un ordre aléatoire, modifié à chaque projection. Mais cela risque de se révéler un peu compliqué à mettre en œuvre…

Une « avant-avant-première » est prévue lors du festival d'Angoulême, en janvier 2006. C'est une façon d'affirmer l'ancrage angoumoisin du projet, et d'éveiller la curiosité du public bédéphile… ?

C.J. : Effectivement, notre production a été transférée de Paris à Angoulême il y a moins de deux ans, une partie de l'animation se fera ici et deux auteurs, Marie Caillou et Richard McGuire, sont venus travailler ici, accueillis en résidence à la Maison des Auteurs. Pour parachever cet ancrage, nous présenterons au CNBDI, à partir du festival et pendant plusieurs mois, une exposition didactique sur le film et son processus d'élaboration. Angoulême est une ville de l'image, où un tel projet, qui intéresse à la fois la bande dessinée et l'animation, a naturellement toute sa place. Nous nous sommes assurés de la présence de tous les auteurs au festival, ce qui sera l'occasion d'une belle photo de famille… ■

Propos recueillis en octobre 2005 par Thierry Groensteen et Jean-Pierre Mercier.

Vous ne les connaissez peut-être pas…

Marie Caillou

Née en 1971, Marie Caillou a fait les Arts déco à Strasbourg avant de partir à Bruxelles étudier le dessin animé et le graphisme numérique. Depuis son retour en France, en 1997, elle travaille pour la presse et la publicité. Très appréciée au Japon, elle y a notamment travaillé pour Sony et réalisé la campagne d'affichage pour le Media Festival de Tokyo. Mis en ligne en 1999, son site internet « Marisite » remporte un vif succès. Elle a réalisé en 2002 *Marika et le loup*, l'un des courts-métrage d'animation du film *Loulou et autres loups*.

Pierre di Sciullo

Né en 1961, Pierre di Sciullo est actif dans les domaines de l'affiche, du livre, de la vidéo, de la signalétique et des expositions. Il a créé plusieurs polices de caractères, notamment pour permettre au peuple Touareg d'accéder pleinement à l'imprimé et à l'écran. Il s'était fait remarquer dès 1983 par la conception et l'édition de *Qui ? Résiste*, une série de manuels sur des sujets variés. Il occupe depuis 1997 un poste d'enseignant à l'École supérieure des Arts décoratifs de Strasbourg. Le Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson a présenté en mars 2005 son exposition « Écrire à voix haute » sur les rapports entre parole et écriture. Di Sciullo est également auteur de courts métrages expérimentaux.

Marie Caillou - Romain Slocombe

images de références

PEUR[S] DU NOIR

Philippe Dupuy - Charles Berberian

esquisse d'une séquence

Le témoignage de Charles Berberian

« Peur(s) du noir *n'est pas tout à fait notre première expérience de l'animation, à Philippe Dupuy et moi : nous avions fait un film publicitaire de trente secondes pour la lessive Bonux. C'était au siècle dernier… Prima Linea était alors notre agent (nous travaillons ensemble depuis 1987 !) mais pas encore notre producteur.*

D'autre part, il y a eu un projet d'adapter Henriette *en série animée pour la télévision, mais la notoriété de la série est insuffisante pour réussir à trouver les financements.*

Quand Valérie Schermann nous a parlé de Peur(s) du noir, *nous avons été ravis de faire un film avec Christophe et elle. Compte tenu de la ligne directrice et de l'identité des autres auteurs pressentis, c'était de toute manière un projet impossible à refuser !*

Pour nous, l'animation n'est pas un but en soi. Nous savons qu'il est très difficile de retrouver sur d'autres terrains la liberté très grande que nous donne la bande dessinée. Mais nous sommes toujours intéressés par les expériences nouvelles.

Dans Monsieur Jean, *nous avions déjà pas mal travaillé sur les angoisses. Réfléchissant au thème de la peur, nous nous sommes dit que, même si le film veut s'adresser à un public d'ados et d'adultes, un dessin animé a, inévitablement, quelque chose à voir avec l'enfance. Nous avons décidé de travailler sur la peur de vieillir, et nous avons repris comme protagoniste le personnage principal du* Petit Garçon qui n'existait pas *(éd. Cornélius, 2000). Nous avons été frappés par le fait que les peurs que Philippe et moi avons connues étant petits, nous les retrouvons aujourd'hui, identiques, chez nos propres enfants.*

Il y a deux difficultés principales dans ce projet : d'une part, il nous faut trouver le découpage qui insufflera au film le bon rythme, puisqu'à l'écran le rythme de la narration est imposé au spectateur. D'autre part, il y a la question de l'adaptation de notre trait. Sur ce point, nous sommes tributaires d'un processus que nous ne maîtrisons pas complètement, nous dépendons du savoir-faire des animateurs. Heureusement, on procède à des essais et le choix des collaborateurs se fait entre Valérie, Christophe et nous. »

PEUR[S] DU NOIR

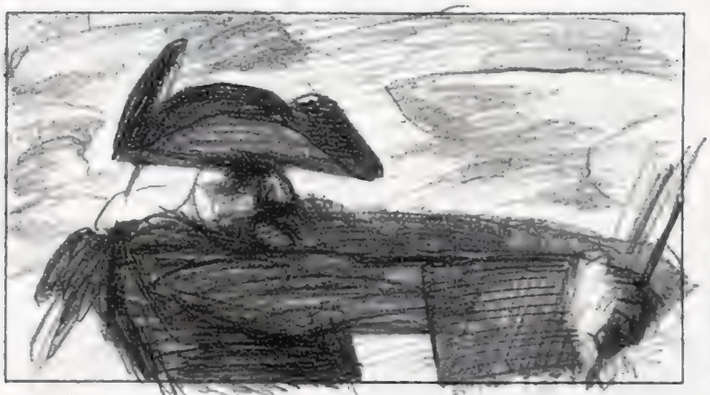
Blutch

extrait de story-board

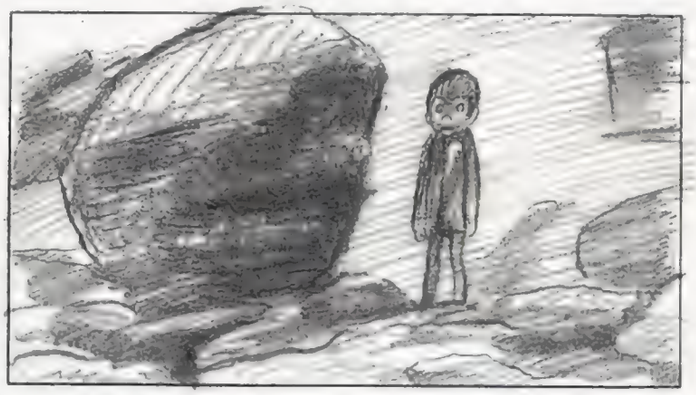
La meute s'approche d'un groupe de bâtiments qui se découpe sur le ciel du soir.

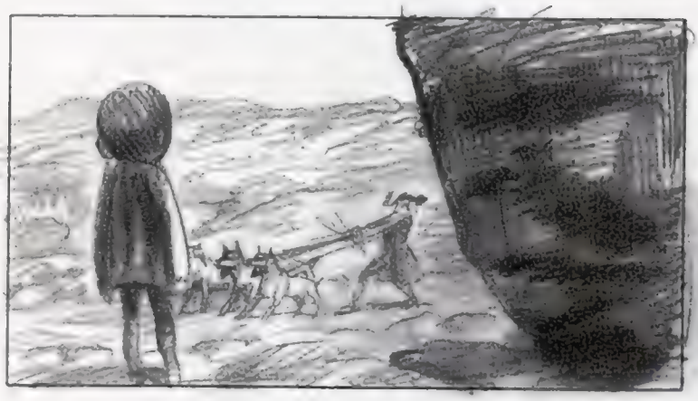
(Point de vu de l'homme)
→ l'image bouge comme si nous étions en caméra subjective

Devant les murs, on devine une présence humaine



l'homme a vu la silhouette





© Primalinea et l'auteur

Le témoignage de Blutch

« *Je ne sais pas très bien comment je me suis retrouvé embarqué dans ce projet. Sans doute parce que Valérie et Christophe me l'ont demandé. Il devait leur manquer un nom et, faute de mieux, ils se sont résolus à m'appeler…* "Ha non, pas lui quand même""Mais si, on n'a plus d'autre choix""T'es sûre ? Bon ben si on peut pas faire autrement". *J'ai accepté, et je me retrouve quand même entouré d'une sacrée bande de tocards, n'est-ce pas ?* [Rire]

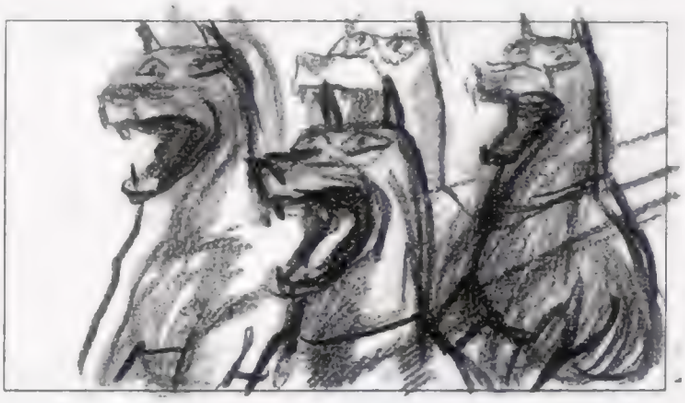
Je ne suis pas plus que ça intéressé par le cinéma. Mon truc, c'est de publier, de faire des livres. Je ne rêve pas secrètement de faire du cinéma.

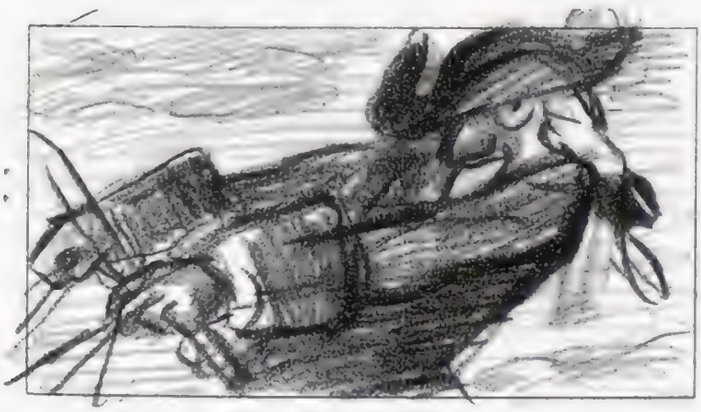
J'ai dit oui parce que je me suis dit que ça me changerait les idées, que ça me décrasserait de mes habi-

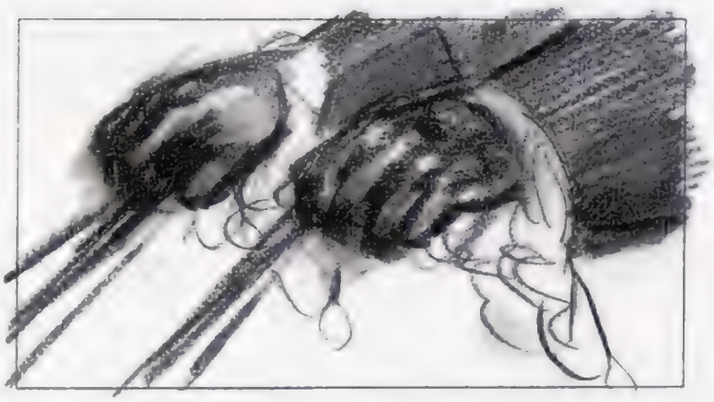
Les quatre aboient de plus belle. Prêts à bondir, ils tirent sur leur longe.

Le maître regarde l'enfant. Il est secoué par la force des quatre molosses.

OUAH ! OUAH !







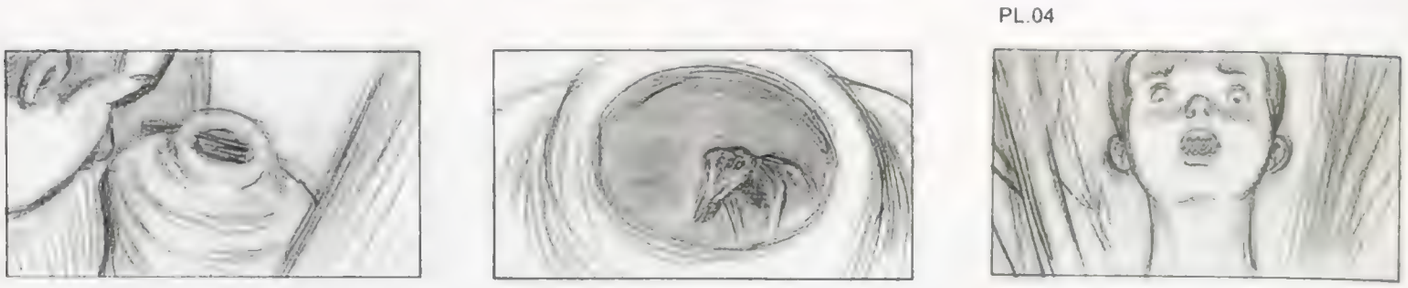
tudes de dessinateur de livre. Je serais obligé de travailler en équipe, il y aurait des échanges, un dialogue. Résultat, jusqu'à présent, j'ai travaillé tout seul dans mon coin. J'ai pas mal ramé, parce que je ne savais pas où j'allais. C'est seulement maintenant que je commence à rencontrer du monde, à discuter. J'ai expérimenté plusieurs techniques en fonction du sujet. C'est le thème, l'ambiance qui déterminent le traitement. Il a fallu que je le trouve, et j'ai tâtonné. Ceci dit, quand, j'ai vu mes images en animatique, ça m'a fait un choc.

J'ai vu aussi le boulot des autres, et je suis bluffé par tout le monde. Le travail de McGuire ! Rien que ses esquisses, c'est formidable. »

PEUR[S] DU NOIR

Charles Burns

extrait de story-board



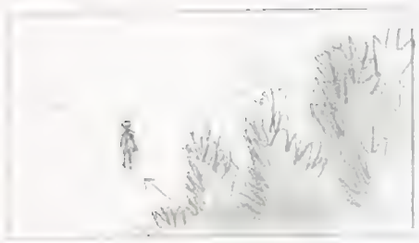
© Primalinea et l'auteur

Le témoignage de Charles Burns

« Jusqu'à présent, mon unique expérience de l'animation était un film d'étudiant réalisé en 8 mm avec une vieille camera Bolex qui pouvait filmer image par image. J'avais utilisé la technique du papier découpé. J'ai aussi fait un essai en pâte à modeler, le résultat n'était pas très concluant mais il avait tout de même impressionné mes amis.

La sollicitation de Prima Linea est arrivée à pic. Après avoir passé tant de temps sur Black Hole, *je voulais m'es-*

PL.06



Carl (v/o):
"Maman n'aimait pas que je rapporte des specimens à la maison..."

PL.07

Carl (v/o):
"...Elle trouvait qu'ils étaient sales et dégoûtants."

Mère de Carl:
"Carl ? C'est toi ?"

Mère de carl:
"Le dîner est bientôt prêt !"

Carl:
"D'accord, maman !...J'arrive tout de suite"

sayer à quelque chose de différent. L'activité d'auteur de bandes dessinées est très solitaire et j'avais envie de m'impliquer dans un projet collectif, en me colletant avec un médium qui ne m'est pas familier.

Je n'ai jamais de difficulté à trouver en moi un thème qui inspire de la peur… Peut-être que j'ai tendance à voir le côté horrifique en chaque chose. Pour le film, je suis reparti de l'une des premières histoires que j'avais dessinées, Ill Bred. *Je n'avais pas été très satisfait de ces pages, mais l'idée de base, en son principe, m'intrigue toujours. Comme d'habitude, ça a voir avec le sexe… et les insectes.*

Pour le moment, je suis en plein travail sur le film, qui est un vrai challenge pour moi. Le processus d'écriture est radicalement différent de celui que je pratique en BD. Ce qui semble fonctionner au stade du scénario et du storyboard se révèle très différent quand on le voit bouger à l'écran. Mais c'est exactement ce que je voulais : me proposer un nouveau défi. »

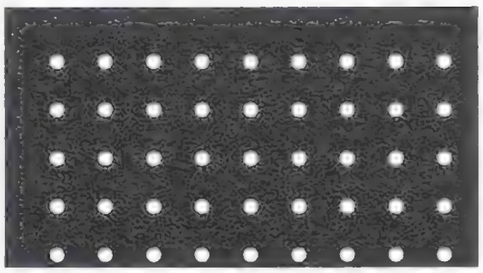
PEUR[S] DU NOIR

Pierre di Sciullo

esquisse d'une séquence

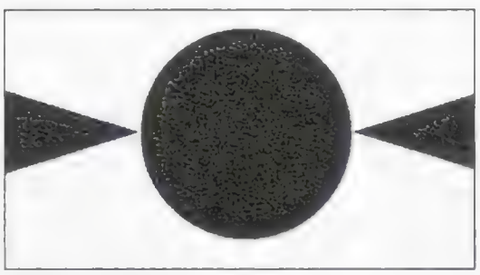
voix off

J'ai peur d'être une indécrottable petite bourgeoise, j'arrive pas a accepter ça,



les points apparaissent par ligne

comment ça s'est gravé dans ma tête ?



brusque zoom arriere sur le point

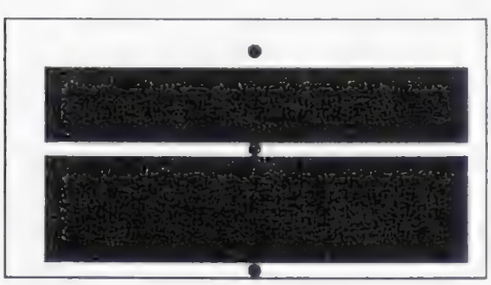
Les riches m'horripilent avec leur vide existentiel,

et montee du bloc

les pauvres me dégoûtent avec leur passivite,

inversion 180°

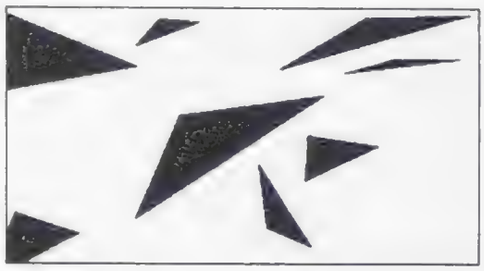
les classes moyennes m'exasperent avec leur ignorance replete



ça descend par le haut

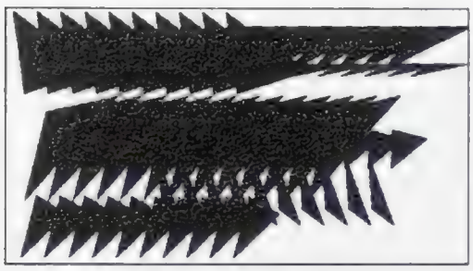
© Primalinea et l'auteur

et leur frenesie de consommation, au secours !



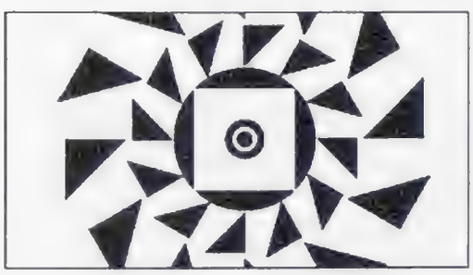
comme un vol d'hirondelles

a l'aide !



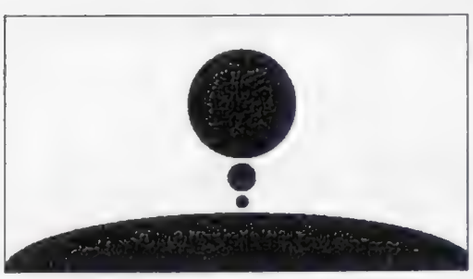
en rang, sature le cadre

vite, un monastere, de l'authentique, de la paix.



rotations inversees, zoom avant du centre

Mais une vraie paix, pas du toc, pas de meuble en rotin, pas de scientologue hollywoodien qui lance son cri d'amour en tibetain, non !

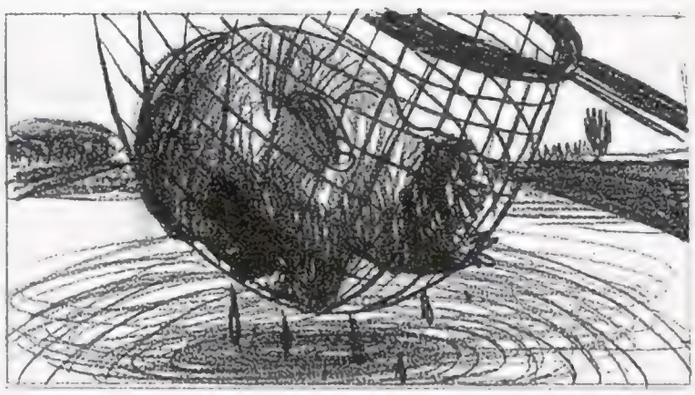


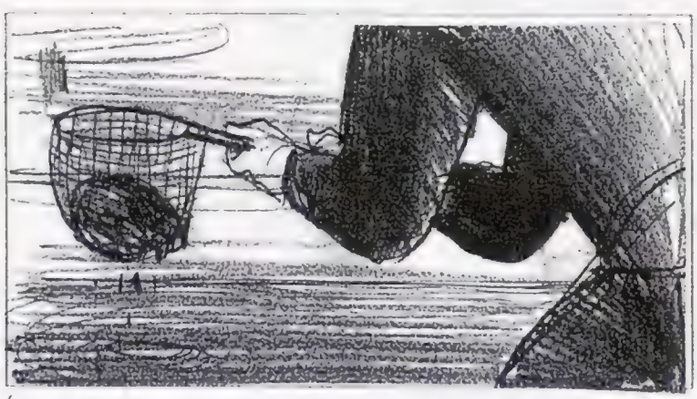
les 3 cercles se deploient verticalement

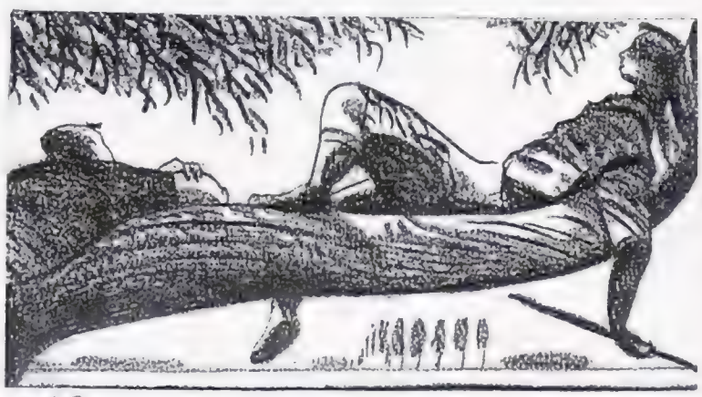
PEUR[S] DU NOIR

Lorenzo Mattotti - Jerry Kramsky

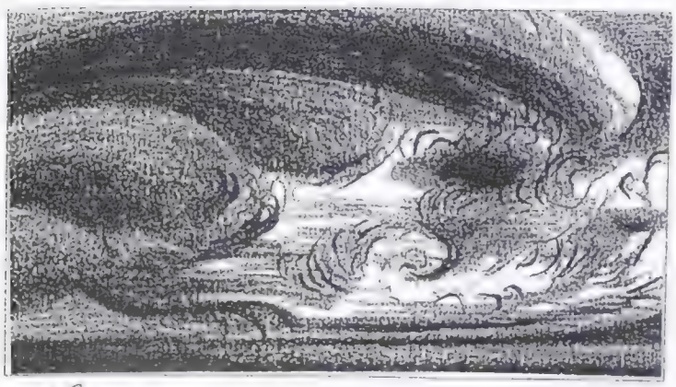
esquisses



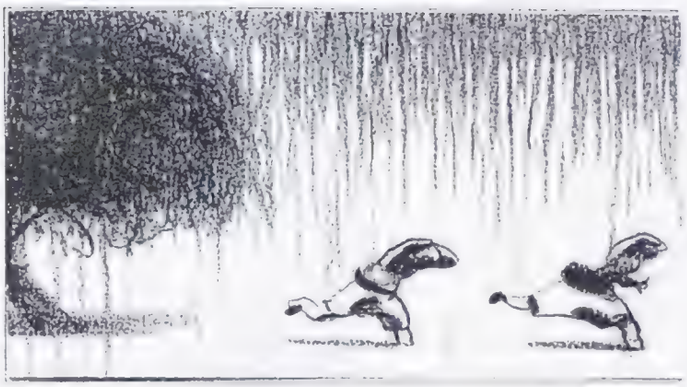




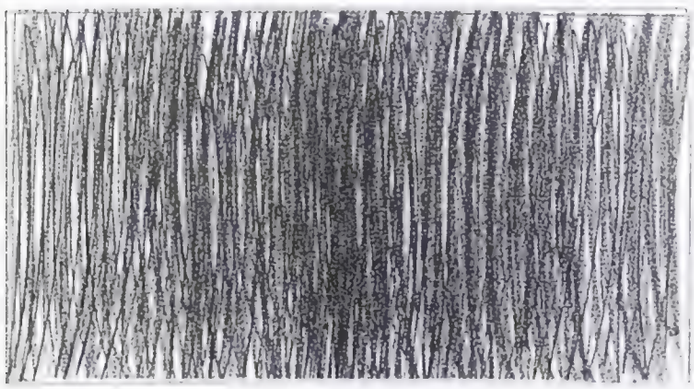
© Primalinea et l'auteur

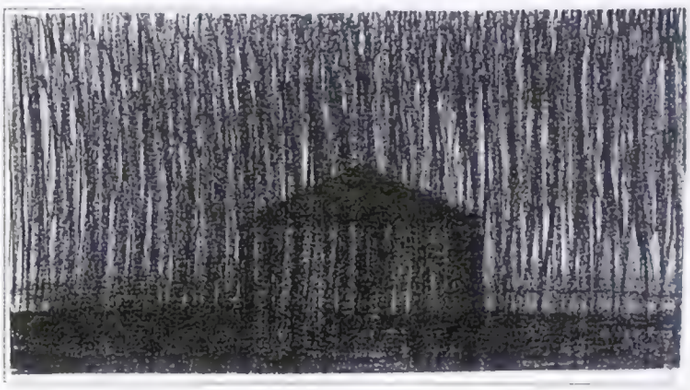


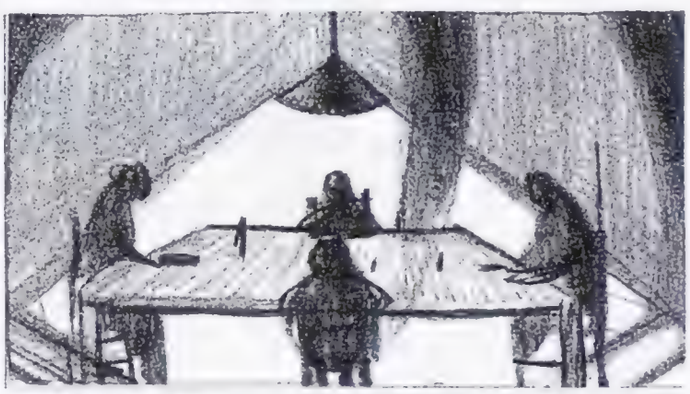
19

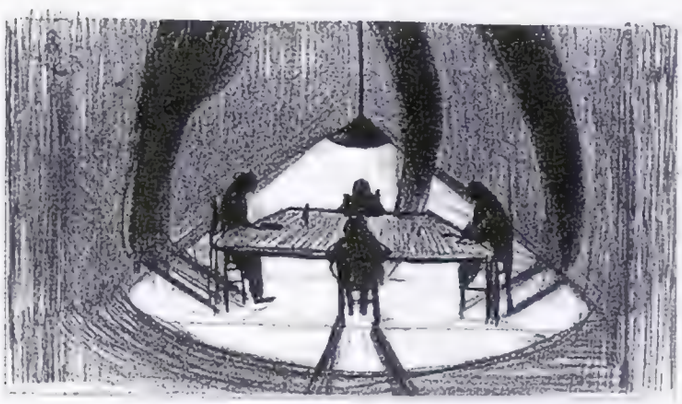


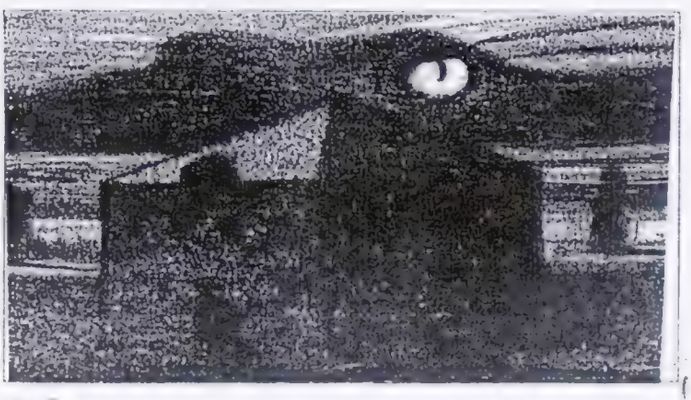
20









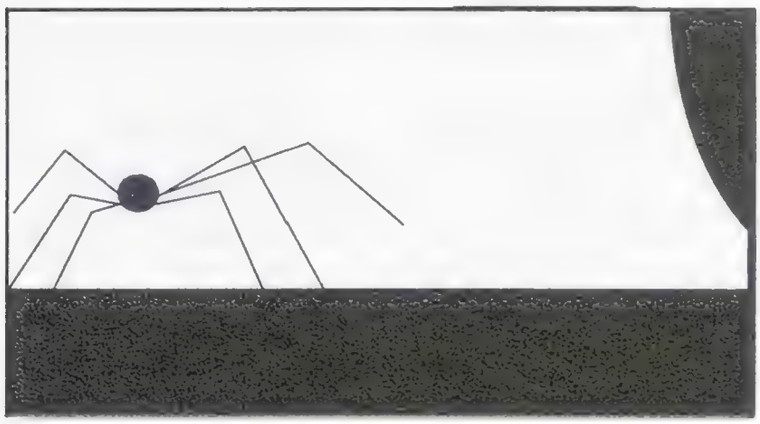


PEUR[S] DU NOIR

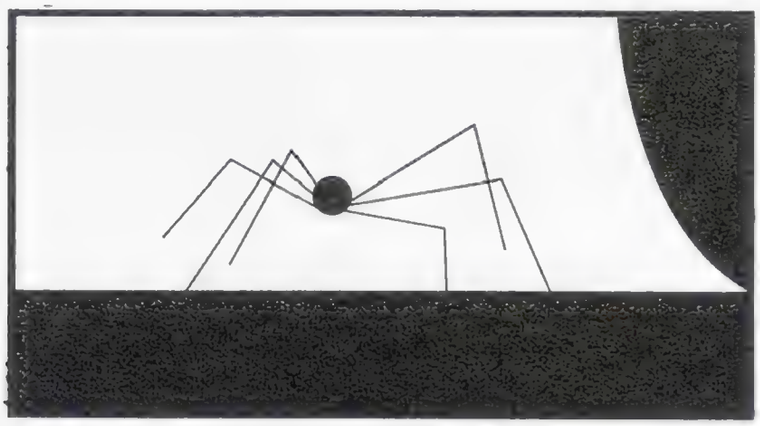
Richard McGuire

recherches pour une séquence

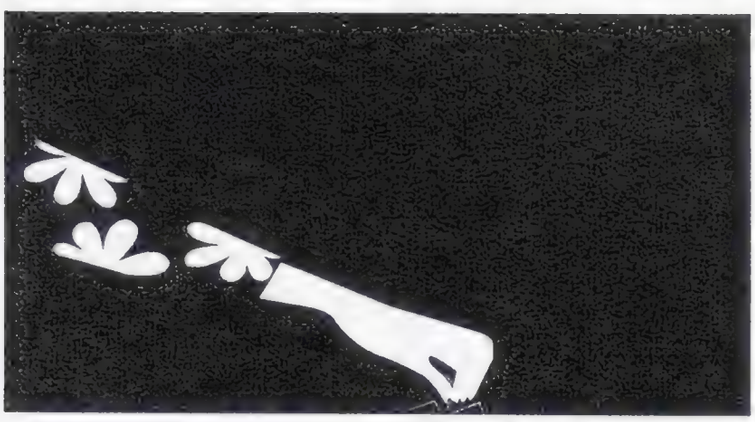
PL20



Nous entendons une note (peut-être jouée par
un synthétiseur) qui s'élève pour se maintenir à un niveau aigu
et constant (comme le bruit d'une machine qu'on allume).
Plan très serré d'une araignée traversant une table. (Cut)



PL21



La caméra recule un peu.
La main d'une femme prend l'araignée par une patte…

© Primaniea et l'auteur

PL22

... Et la laisse tomber dans une théière.

Will Eisner

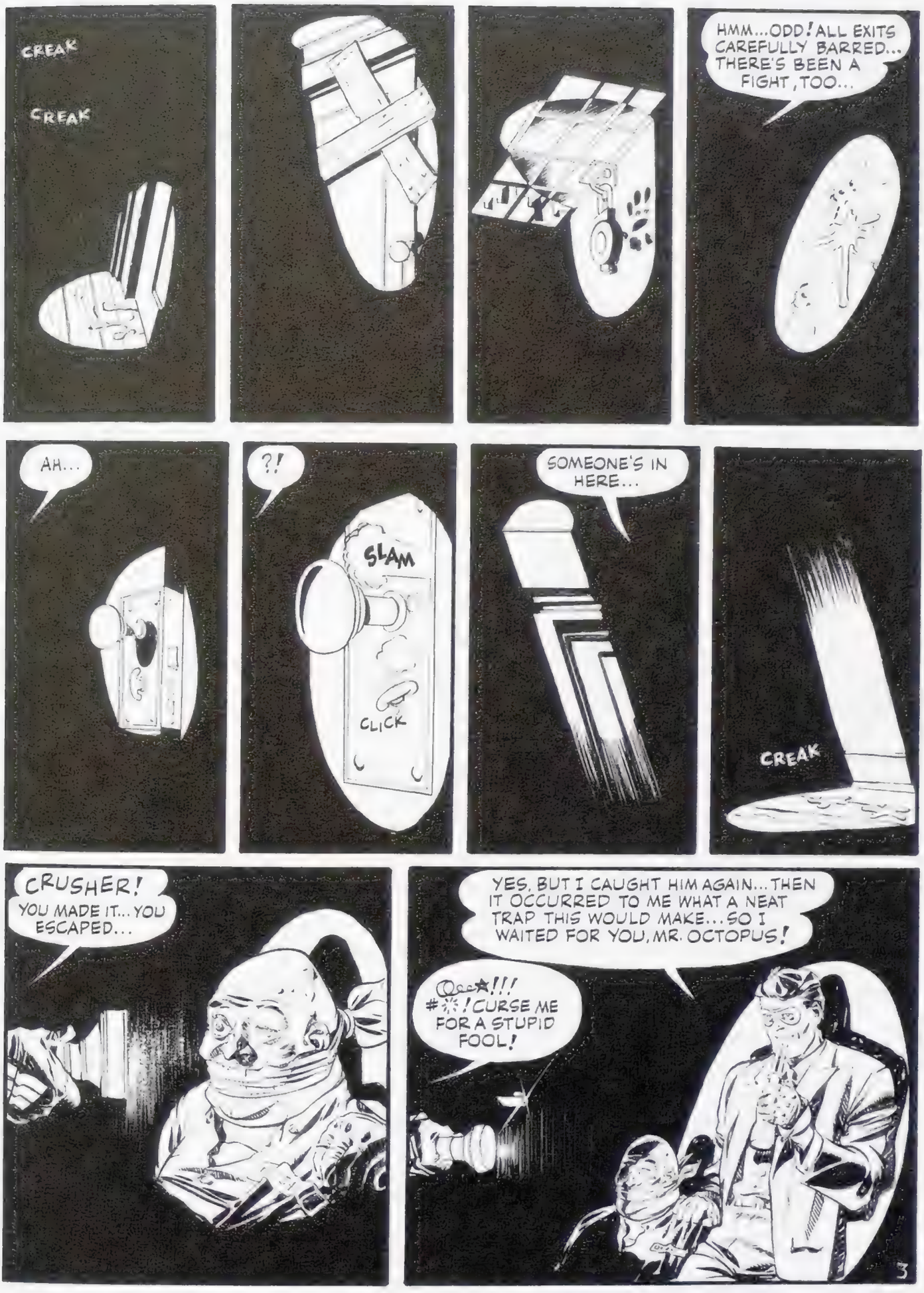
The Spirit : « Showdown with the Octopus », pl. 3

| 1947 | 57,3 x 36,4 cm | encre de Chine et gouache blanche sur papier | inv. 97.1.14 |

Gilles Ciment

Ni dans *Comics and Sequential Art*, ni dans *Graphic Storytelling*, Will Eisner n'a commenté cette planche du *Spirit*, qui aurait pourtant pu servir d'exemple à quelques enseignements du dessinateur-pédagogue, tant elle semble réunir ses marottes, à l'exception notable de la « page comme métacase », notion qu'il ne développera et poussera à son paroxysme qu'ultérieurement. Si elle n'exploite pas encore le tressage-fusion par disparition du cadre, la mise en page obéit au principe eisnerien selon lequel les cases étroites juxtaposées de façon rapprochée traduiront la confusion, la tension, la fébrilité, jusqu'à la panique. Les huit cases hautes d'affilée, occupant les deux tiers supérieurs de la planche, remplissent cette fonction : le personnage qui tient la lampe torche – dont nous partageons la découverte progressive des lieux et des indices – est dans l'expectative, et rien de ce qu'il découvre n'est rassurant. Puis deux cases, élargissant progressivement le cadre, viennent conclure la séquence en apportant en deux temps l'explication des indices recueillis dans les précédentes. La première laisse apparaître, dans le faisceau de lumière, le visage d'un « Crusher » lui-même bien écrabouillé, la seconde fait apparaître un second personnage et révèle le fin mot de la situation : si Crusher s'est évadé, il a été repris par le Spirit, qui ne faisait qu'attendre la visite de Mr. Octopus, son ennemi de toujours à qui il a tendu un piège.

Publiée en 1947, cette planche (troisième de l'épisode intitulé *Showdown with the Octopus*) perpétue surtout l'amour de Will Eisner pour le film noir et son esthétique qui doit tant à l'expressionnisme allemand, amour qu'il déclare dans ses poursuites nocturnes dans des ruelles, ses décors éclairés par des lucarnes dont les barreaux jettent au sol des ombres exagérées… La présente planche est dans un registre plus discret, mais on en trouve de nombreuses occurrences dans l'œuvre d'Eisner : trouant l'obscurité, le faisceau d'une lampe (ailleurs la lueur d'une cigarette, un filet de lumière sous une porte…) dévoile successivement quelques détails d'une pièce vide, comme autant d'indices de ce qui s'y est déroulé ou de ce qu'on y attend. Ici, le procédé est clairement utilisé pour suggérer que ce qui est « mis en lumière » n'est pas le plus important : le noir épais couvrant l'essentiel de la planche cache si profondément deux éléments qu'il les désigne comme primordiaux, à savoir d'une part le visage du mystérieux ennemi (on ne voit que son gant, sa torche et le canon de son revolver), d'autre part le traquenard du Spirit. Dans la suite du récit, Octopus se dérobera encore au regard de Denny Colt, lequel sortira même provisoirement aveugle de cette péripétie, comme puni d'avoir voulu sortir l'inconnu énigmatique des ténèbres auquel il appartient. Lumière/obscurité, vue/cécité, bien/mal : les oppositions traditionnelles sont ici un peu bousculées, comme se plaît à le faire Eisner dans les aventures de son héros ambivalent. ■

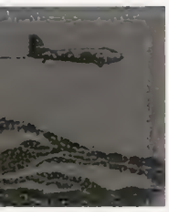

CREAK
CREAK
HMM...ODD! ALL EXITS CAREFULLY BARRED... THERE'S BEEN A FIGHT, TOO...
AH...
?!
SLAM
CLICK
SOMEONE'S IN HERE...
CREAK
CRUSHER! YOU MADE IT... YOU ESCAPED...
YES, BUT I CAUGHT HIM AGAIN... THEN IT OCCURRED TO ME WHAT A NEAT TRAP THIS WOULD MAKE... SO I WAITED FOR YOU, MR. OCTOPUS!
#☆!!! #☆! CURSE ME FOR A STUPID FOOL!
3

Cliff Sterrett

Polly and her pals

| paru dans le *New York Journal* | format : 49,8 x 73,3 cm | encre de Chine et collage sur papier | inv. 93.7.1.

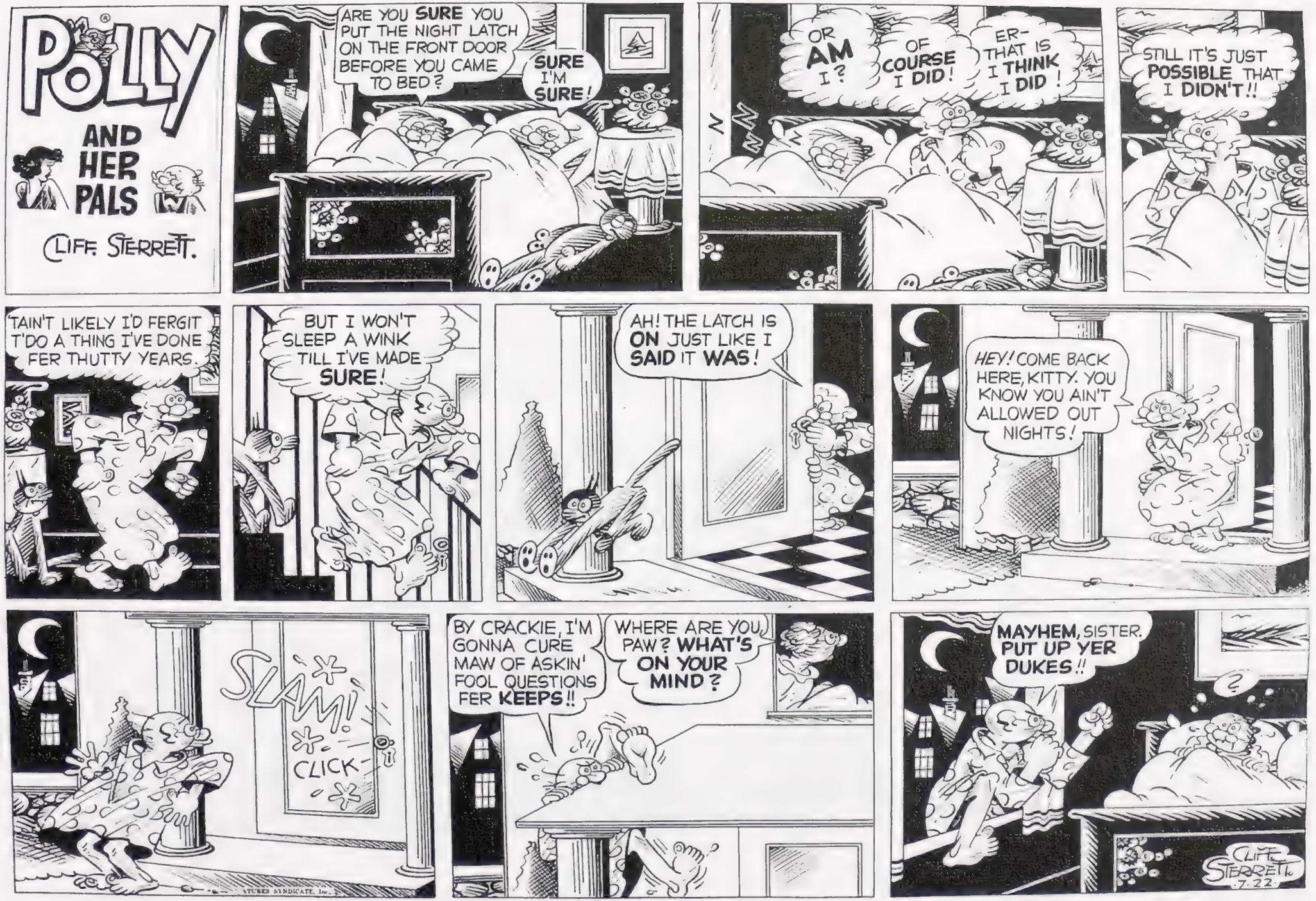
Jean-Philippe Martin



Dans cette planche datée du 22 juillet, et dont style et composition laissent penser qu'elle se situe entre 1942 et 1958, il n'est point question de Polly, la fille de Samuel « Paw » et de Susan « Maw » Perkins, que l'on découvre ici dans une scène de la vie intime pour le moins agitée. L'argument des débuts de la série, créée en 1912 pour le *New York Journal* dans lequel elle parut continûment jusqu'en 1958, le « *il faut marier Polly* », a tôt cédé la place à un *family strip* plus convenu dans lequel les parents de la très superficielle jeune fille tiennent la vedette. Strip humoristique reposant foncièrement sur un comique de situation, *Polly and Her Pals* ne semble obéir qu'à un seul objectif : faire rire aux dépens de Paw, victime souvent ridicule de ses actes manqués, de ses maladresses ou d'un concours de circonstances. Cliff Sterrett n'y déroge pas pour cette livraison dominicale qui, si elle ne brille pas par ses audaces plastiques, n'en est pas moins parfaitement exemplaire de la série et du talent d'humoriste de l'auteur.

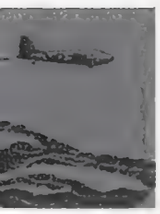
On y retrouve toute la sémiotique si propre à Sterrett : son croissant de lune et ses croisillons de fenêtres asymétriques rétro éclairées pour signifier la nuit, le dallage en damier et les colonnades néo-classiques, insignes de l'esthétique bourgeoise, ou encore ses gouttes de sueur à la forme si particulière. L'emploi du noir et blanc y est remarquable en soi, lorsqu'on sait que les pages du dimanche paraissaient en couleur, et permet de vérifier que chez Sterrett la couleur première, dominante, est le noir, précisément. Mais surtout son trait rond, son découpage redoutablement efficace, ses mimiques outrées et sa langue savoureuse, faite de tournures familières quasi argotiques, sont au rendez-vous de cette nouvelle variation d'une farce quotidienne dont notre petit-bourgeois caricatural est le sempiternel dindon.

Une récurrence du thème dont la structure de cette planche permet d'apprécier la belle mécanique. Ici, le gag s'articule autour d'une question de Maw, si anodine qu'on l'imagine volontiers appartenir au rituel uniforme qui accompagne chaque coucher du couple. Mais sous les dehors de l'affligeante quotidienneté, la question posée est en fait locutrice d'enclenchement de la loufoquerie à venir : Paw ne peut échapper à son *fatum*, quitte à le provoquer inconsciemment. Certain d'avoir correctement fermé la porte de la maison et pourtant taraudé par un doute affreux qui tourne à l'insoutenable obsession, Paw ne résiste pas à l'irrépressible exigence de se relever pour aller vérifier, flanqué de son chat Kitty, qu'il n'a pas commis une extraordinaire négligence. Evidemment l'huis était bien clos et c'est en le constatant que Paw permet à Kitty de jouer les filles de l'air. Il s'agit là d'un grave manquement aux principes qui gouvernent la vie nocturne des Perkins – comme de toujours verrouiller la porte d'entrée lorsqu'on se couche ! La sanction à cette dérogation involontaire à la règle est immédiate. Sam se retrouve littéralement à la porte de chez lui ! La disproportion entre la situation initiale – petite cause – et cette première chute – grands effets, conformément à l'esprit de la série – pourrait inspirer de la compassion pour Paw, victime de ses bonnes intentions ; or, les deux cases de conclusion, qui mettent en relief quelques traits de son caractère, parachèvent le burlesque de la séquence et finissent de ridiculiser Sam. Animé d'une parfaite mauvaise foi et d'intentions belliqueuses, celui-ci est en effet sur le point de faire payer sa question à Maw. Si, dans les bandes de Sterrett, une bête question entraîne souvent plaies et bosses le ridicule, lui, heureusement ne tue jamais. ■


POLLY
AND HER PALS
CLIFF STERRETT.
ARE YOU SURE YOU PUT THE NIGHT LATCH ON THE FRONT DOOR BEFORE YOU CAME TO BED?
SURE I'M SURE!
OR AM I?
OF COURSE I DID!
ER- THAT IS I THINK I DID!
STILL IT'S JUST POSSIBLE THAT I DIDN'T!!
TAIN'T LIKELY I'D FERGIT T'DO A THING I'VE DONE FER THUTTY YEARS.
BUT I WON'T SLEEP A WINK TILL I'VE MADE SURE!
AH! THE LATCH IS ON JUST LIKE I SAID IT WAS!
HEY! COME BACK HERE, KITTY. YOU KNOW YOU AIN'T ALLOWED OUT NIGHTS!
SLAM!
CLICK-
BY CRACKIE, I'M GONNA CURE MAW OF ASKIN' FOOL QUESTIONS FER KEEPS!!
WHERE ARE YOU, PAW? WHAT'S ON YOUR MIND?
MAYHEM, SISTER. PUT UP YER DUKES!!
CLIFF STERRETT 7.22.

Charles Burns fait sa maladie

Alexis Laballery



Il aura donc fallu près d'une décennie pour pouvoir découvrir dans sa totalité le récit fleuve de Charles Burns, Black Hole. *Au final, douze comic books et près de 400 planches qui révèlent, malgré ces dix années de mise en oeuvre, une parfaite cohérence aussi bien esthétique que narrative. Auteur complet et grand perfectionniste, Charles Burns n'a rien laissé au hasard dans la conception de cette histoire.*

© éditions Delcourt

De chaque couverture jusqu'à la moindre feuille d'arbre d'un arrière-plan discret, l'imagerie est là, fouillée, élégante et d'une impressionnante homogénéité. *Black Hole*, c'est avant tout cette identité visuelle très forte, ce noir et blanc contrasté, d'une beauté rare, glaciale et hypnotique. Puis, à la lecture, c'est l'impressionnante cohésion de l'intrigue qui frappe ; les échos graphiques qui parsèment l'œuvre, les symboles, à l'évidence plus ou moins directe, qui s'accrochent à une suite de thématiques finement entrelacées. Et malgré tout, derrière l'impeccable maîtrise, il y a ces grandes émotions qui traversent tout le récit, touchant le lecteur en plein cœur. Une œuvre majeure, choquante et bouleversante, qui s'adresse à l'esprit autant qu'à l'épiderme. Quelques pistes de lecture pourront ici tenter d'éclaircir modestement ce « trou noir » graphique, zone temporelle étonnante où dix années ne comptent pas, et dans lequel Charles Burns a placé ses obsessions au service d'une grande histoire intime et sensible.

Black Hole est parfois hâtivement résumé comme une fable fantastique filant largement une métaphore du SIDA aux premiers mois de sa découverte. La façon dont le virus se propage par voie sexuelle, ses dégâts parmi

une certaine frange de la population (ici, une jeunesse quelque peu perdue), l'impuissance et l'incompréhension de tous, enfin l'exclusion des personnes infectées, sont des idées que l'on retrouve tout au long de l'histoire. Cette « Crève » (« bug » en américain) qui n'affecte que les jeunes gens s'initiant à l'amour, Burns l'a déjà traitée dans l'un des récits horrifico-comiques de *Big Baby*, « Teen Plague ». Mais là où cet épisode jouait de la parodie du film d'horreur et s'amusait des clichés du comic book d'épouvante, *Black Hole* adopte un ton beaucoup plus grave et dramatique, et se focalise sur la détresse des personnages soumis aux horribles déformations provoquées par la Crève. Ambiguë et choquante allégorie qui ferait du SIDA une punition divine ?... Rien de tel puisque, finalement, le petit texte rituel qui ouvre le dernier épisode dit clairement que la maladie a fini par disparaître, aussi rapidement qu'elle était apparue, les jeunes gens infectés recouvrant finalement leur bonne santé d'avant. C'est l'ironie suprême (et unique) de l'histoire, et dès lors la Crève fait pâle figure comparée au SIDA. Elle se rapprocherait plus d'une puberté difficile, une vilaine acné, exagèrerait-on, s'il n'y avait tous ces drames. A propos de cette peste ado, Burns laisse, comme à tous les niveaux de son intrigue d'ailleurs, beaucoup de zones d'ombres. Est-ce une épidémie locale ? nationale ? mondiale ? Quel est le regard des autorités scientifiques sur ce phénomène ? Les solutions adoptées ? A vrai dire, ce silence pesant sur la maladie, outre le fait d'ajouter un sentiment d'inquiétude sur l'ensemble du récit, donne l'idée d'une chose acceptée par tous, presque normale. Même si cette macabre loterie (simples boutons pour l'un ou totale déformation pour un autre) semble faire des ravages considérables et de plus en plus nombreux, les jeunes gens ne cherchent pas à se protéger, comme s'ils étaient de toute façon condamnés. Lorsque Keith s'apprête à faire l'amour avec Eliza, il ne pense à aucun moment à sa santé, non pas que le désir soit plus fort que tout et égare ses pensées, mais c'est comme s'il n'avait pas le choix et qu'il lui fallait passer par cette étape. Et, de fait, les mues successives de Chris ne révèlent rien d'autre qu'une nouvelle peau, tout aussi lisse et nette, tandis que la queue d'Eliza devient pour elle (et pour Keith) une nouvelle partie de son anatomie totalement acceptée. Il n'y a, pour ces personnages-là, plus rien à craindre et chacun parvient dorénavant à vivre avec ce nouveau

| *Black Hole, « Sciences naturelles »,* Charles Burns, éditions Delcourt |

corps, qui après des métamorphoses successives a finalement atteint sa complète maturité.

Pour tous ces jeunes gens, la Crève aura été un passage obligé dans leur vie d'ado, comme fumer un joint, une caricature de puberté qui prendrait des chemins imprévisibles, allant jusqu'aux plus extrêmes dénouements. C'est aussi un moyen pour Charles Burns de convoquer toutes les peurs liées à la sexualité en général (reproduction impossible, fin de l'espèce humaine) et en particulier celle que peuvent connaître ces adolescents encore hésitants et inexpérimentés, à l'heure où leur corps subit des métamorphoses incontrôlables. Le personnage de Keith est vierge, gauche et timide, et voit la sexualité féminine comme un danger. C'est le fameux « trou noir », cet inconnu terrifiant que Burns décline graphiquement et thématiquement du début à la fin de son ouvrage : la fente en forme de vulve sur le ventre d'une grenouille disséquée, la coupure profonde sous la plante d'un pied, un orifice supplémentaire sur le cou de Rob, et bien d'autres éléments consciencieusement disséminés au fil des pages, formant ainsi un jeu de pistes pour le lecteur attentif. Quant au sexe masculin, il prend l'image d'une agression tout aussi singulière : homme à corps de serpent, membres arrachés, queue d'Eliza sectionnée, pénis en tire-bouchon, ou encore ce gros plan du sexe en érection de Rob se retirant de Chris au moment où celle-ci réalise qu'elle est maintenant contaminée : « *comme si une chose morte s'était glissée en moi* », pense-t-elle alors.
Plus généralement, on remarquera d'ailleurs que cette façon de se glisser alternativement dans la peau de Keith et de Chris (les deux seuls personnages pour qui la voix off est utilisée, et qui connaissent un parcours similaire dans l'aventure) est l'une des grandes forces de *Black Hole*. En relatant aussi bien les doutes et

conflits des deux sexes, Burns fait preuve d'une belle qualité d'écriture, rendant compte avec beaucoup de profondeur et de crédibilité les émotions souvent complexes de ses héros. L'auteur fait de ce passage du masculin au féminin autre chose qu'une simple astuce de narration, puisque cela devient quasiment le pivot de sa réflexion sur la sexualité : cette peur de l'autre joue finalement le jeu d'une certaine confusion des homosexualité est latente, soulignée de diverses manières par Burns (les insultes de ses camarades, sa virginité et sa peur des filles…), et renforcée par le caractère étrangement bisexuel d'Eliza. Burns fait des deux personnages initialement porteurs de la Crève, Rob et Eliza, de nouveaux spécimens de l'espèce humaine, un troisième sexe : lui se voit attribué un orifice supplémentaire, elle porte une queue au bas du dos. Ces deux

| *Black Hole, «La course»*, Charles Burns, éditions Delcourt |

genres et du doute sur sa sexualité. Dans la scène du cimetière, lorsque Chris et Rob font l'amour pour la première fois, Burns confond par ses cadrages les deux protagonistes, œuvrant sur la ressemblance de leur coiffure et la symétrie de leur visage. Quant à Keith, son étranges mutations sont de plus hautement érogènes pour l'un comme pour l'autre, faisant de ces androgynes *new age* les acteurs d'une sexualité inédite. Mais à la différence d'un David Cronenberg, par exemple, lui aussi intéressé depuis ses débuts par les questions de

mutations horrifiques, de métamorphoses du corps et de jouissance à réinventer (*La Mouche* ou *Crash*, pour citer deux films significatifs), la sexualité des jeunes adolescents de *Black Hole* reste encore hésitante et peu assurée : c'est celle des premières fois, des échanges avant tout amoureux et sensibles avec l'autre. Rien de foncièrement pervers ou de déviant, pour employer de grands mots, juste une manière marquante et étonnante de montrer l'adolescent face à la découverte de cet autre corps qu'il ne connaît pas encore tout à fait. La sexualité de *Black Hole* est toujours liée aux sentiments (parfois très fleur bleue d'ailleurs), au désir amoureux de l'autre. Et au final, c'est cet habile mélange de sexe nouveau, de sensualité trouble et de désir extrême qui fait d'une scène d'amour entre Liza et Keith une superbe séquence, d'un érotisme rarement atteint en bande dessinée.

Si l'on devait isoler le fil narratif principal de *Black Hole*, il faudrait se pencher sur le parcours quasi initiatique mené par Chris et Keith dans leur quête respective de l'amour. À travers eux, Burns dresse le portrait d'une jeunesse quelque peu égarée, entre deux eaux (c'est là où, d'ailleurs, finira Chris, souhaitant y rester à

| *Black Hole, « Reine des lézards »*, Charles Burns, éditions Delcourt |

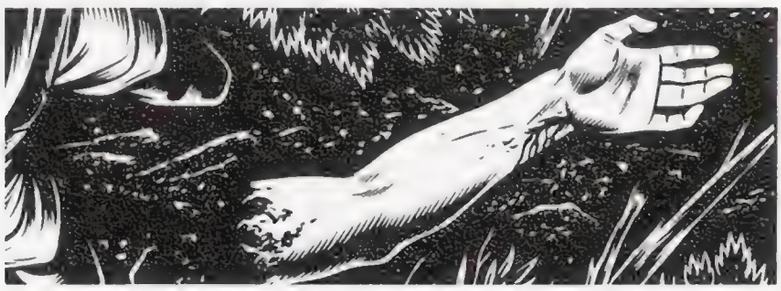
jamais), à l'aube d'une vie d'adulte qu'ils ne savent pas comment appréhender. La fuite, par l'alcool, les drogues, le sexe, ou même idéalement sur une autre planète (la planète Zénon en l'occurrence), est une solution à court terme. Mais devant l'inexorable et implacable écoulement du temps, il va être l'heure pour chacun de faire face au réel, et regarder au centre du trou noir – grand plongeon dans l'inconnu –, quitte à y perdre connaissance, comme le fait Keith dans les toutes premières pages du récit. Les grands espaces, la nature semblent une issue possible : à plusieurs moments, les personnages parlent de leur envie de tout laisser derrière soi, de retrouver Dame Nature, et ainsi de quitter ce chemin de vie qui semble prendre la direction d'un tunnel trop sombre. En contrepoint, Burns montre avec discrétion et subtilité quelques autres adolescents pour qui tout est plus facile ; ainsi Marci, la meilleure amie de Chris, qui vit avec enthousiasme sa vie d'ado et pour qui le summum de l'étrange est représenté par un album de David Bowie. En réaction, Chris reproche violemment à son amie sa banalité. Pour les principaux protagonistes, une vie « normale » semble difficile à atteindre, mais c'est pourtant le but : trouver un équilibre sexuel et affectif, un épanouissement confortable. Il y a une grande naïveté chez tous ces personnages, notamment chez Keith, qui passe la première partie du récit à voir en Chris la fille idéale, la femme de sa vie, avant finalement de jeter son dévolu sur Eliza. *Black Hole* ne parle que de choses simples, de confusion des sentiments, de recherche de l'amour et de confiance en soi à acquérir. En ce sens, les dernières paroles de Rob avant sa mort – via sa seconde bouche trop bavarde – sont d'autant plus émouvantes et, à l'instar du massacre perpétré plus tard par Dave, elles sonnent comme l'aveu déchirant d'un cruel échec, d'une vie gâchée.

Lors de la dissection de la grenouille qui ouvre *Black Hole*, en regardant dedans, Keith se sent mal, il a une sorte de prémonition sur un avenir qu'il redoute. Ce prologue superbement construit place d'entrée de jeu le lecteur au cœur d'un récit qui s'annonce à la fois teinté de mélancolie et d'horreur. On l'a vu, Burns se sert de la Crève comme d'un prétexte narratif pour traiter d'autre chose. Il fallait oser se servir d'un tel artifice mais c'est en cela que l'auteur maîtrise parfaitement son récit puisqu'il fait de la Crève, en plus d'une métaphore exagérée, l'un des éléments capitaux de toute l'artillerie horrifique déployée au fil des planches. A l'inverse des histoires de *Big Baby* ou *Skin Deep*, l'horreur dans *Black Hole* est utilisée de façon à mettre en valeur l'intime. Spécialiste en la matière, Burns déploie tout son art pour installer un climat dérangeant, laissant de côté ses prédilections pour la parodie, et réaliser ainsi un travail moderne et intelligent où les références sont parfaitement intégrées au fil de l'histoire. Tout d'abord, il y a ce noir partout : des pages et des pages plongées dans d'opaques ténèbres. Ce noir rend chaque lieu inquiétant, chaque arbre menaçant, et dissimule dans ses obscurités les plus effrayants cauchemars. Mais il y a une chose que ces ombres profondes ne parviennent pas à masquer totalement, c'est cette ligne épaisse et lisse qu'adopte Charles Burns. Si l'encre de Chine remplit de larges zones, elle laisse en effet intacts silhouettes et visages, et ne se permet pas de rendre confus les contours. Ceux-ci restent précis et nets, et tout élément du décor – comme chez Hergé, dont Burns a plusieurs fois salué le travail – porte la même valeur, la même intensité. Ainsi, chaque objet se voit, par sorte de contagion graphique, porteur d'une dramatique aura qui n'a plus rien à voir avec sa fonction première. Un bout d'esquimau, un mégot de cigarette, une brindille, un sandwich entamé ou encore un emballage de barre chocolatée : par focalisation sur son existence, sa présence même, et par cohabitation avec la véritable horreur (bras arraché, peau détachée), chacun de ces objets *a priori* des plus inoffensifs se voit chargé

Black Hole, « Voir double », Charles Burns, éditions Delcourt

d'une menaçante présence. Burns fait de cette ligne claire sombre (!), le filtre qui fait basculer le plus banal quotidien dans l'étrange et le cauchemardesque.

Le dessin de Burns ne vise pas le dynamisme. Le noir et blanc brillant et tranché, les reflets nets et sans nuances, les contours épais marquent ce même désir de capter le mouvement au plus près, comme la goutte d'eau figée sur une photographie. L'ensemble reste très statique et pesant, emprisonnant les personnages, les engluant dans un cauchemar qui ne semble pas prendre fin. À l'exception de quelques imbrications de cadres, accompagnant



| *Black Hole, « Voir double »*, Charles Burns, éditions Delcourt |

le plus souvent visions macabres et mauvais trips, le découpage reste régulier, n'usant jamais de superpositions ou de trop grandes fantaisies de mise en page. Les planches se suivent, soutenant leurs cases parfaitement alignées. Chaque vignette, travaillée jusqu'au maniérisme, est alors chargée d'une grande tension. Burns ne laisse jamais le lecteur survoler distraitement un strip mais l'oblige à s'arrêter précautionneusement sur chaque case, à scruter le moindre détail avant de passer à la suite. Plus encore, la construction même de tout le récit privilégie ces temps morts, ces moments en suspens où l'action semble piétiner, avancer à pas lents vers une fin que l'on imagine tragique. Avec ces flash-back nombreux et parfois emboîtés les uns dans les autres, ces sauts dans le temps qui demandent au lecteur une attention constante, Burns montre son refus de suivre un fil linéaire qui aurait fait de *Black Hole* une histoire à la trajectoire trop simple, trop prévisible. Mais, à la différence d'un Alan Moore, pour qui la construction narrative déstructurée est monnaie courante, Burns ne tire pas de ce procédé un quelconque atout pour son intrigue : pas de révélation soudaine ni de renversement de situation, seulement l'aménagement d'un rythme particulièrement étudié, créant ainsi un climat lourd et ralenti, propice à l'apparition d'événements bizarres et inquiétants. Au final, *Black Hole* semble se dérouler dans une drôle de temporalité, à la fois élastique et concentrée, une sphère de laquelle il faudrait à tout prix s'évader si l'on veut rester vivant et ne pas tourner en rond à répéter éternellement les mêmes gestes. Si, dans les derniers instants, Keith et Eliza semblent être parvenus à ce but, il n'en est pas de même pour Chris qui, dans son ultime baignade, répète ses actions précédentes, exprimant en paroles l'envie de ne plus jamais bouger. Refuge ou prison ? Chaque protagoniste, accompagné du lecteur, subit les caprices de ce trou noir monumental.

« *J'ai l'air normal mais je ne le suis pas. Je suis un monstre* », pense Chris devant le miroir de son école. Les apparences sont trompeuses, et *Black Hole* n'est pas forcément l'œuvre que l'on imaginait au départ. Charles Burns habille d'atours horrifiques un récit élémentaire et intimiste. Ce travestissement n'est évidemment pas sans risque. Les nombreuses scènes choc ainsi que les drames qui émaillent *Black Hole* montrent que la couture est délicate et fragile, laissant parfois le macabre et l'épouvante recouvrir la métaphore. Nous sommes face à une vision artistique forte, qui prône le décalage et l'étrange comme révélateur d'une certaine vérité, tout en taquinant subtilement la sensibilité et les réserves du lecteur. Toute cette entreprise est d'ailleurs, dès le départ, synthétisée dans la double page qui ouvre chaque épisode, ces fameux portraits d'adolescents avant et après leur contamination par la Crève. Malgré la déformation de leur visage, ces jeunes gens restent les mêmes et posent fièrement pour l'album de classe. Burns nous montre là un nouveau quotidien qui serait facilement accepté par chaque acteur du récit, mais reste irrémédiablement inconnu et dérangeant pour son lecteur. Pour raconter *Black Hole*, Burns aurait comme adopté le regard déformant de Tony Delmonto, le jeune garçon à l'imagination débordante de *Big Baby*. Un enfant qui nous raconterait une histoire incroyable et fantastique, reléguant les passages compliqués ou ennuyeux vers un inquiétant hors-champ – la science ou les histoires de grandes

| *Black Hole*, « *Voir double* », Charles Burns, éditions Delcourt |

personnes (les adultes sont les grands absents de *Black Hole*) – pour ne se concentrer que sur ce qui l'intéresse, avec le plus grand sérieux. C'est un tour de force exemplaire que de savoir jouer de cette distanciation sans perdre irrémédiablement son lecteur. Tout *Black Hole* est de ce calibre: ne pas chercher à séduire le lecteur, ne pas le prendre par la main, et surtout ne pas tout lui dire.

C'est d'abord du blanc que naît le noir profond ; c'est sur le blanc premier que tout arrive : le trait, la ligne, et finalement ces ombres omniprésentes qui forment le terreau de peurs enfantines lointaines. Mais il suffit de revenir au blanc, se réveiller, pour faire fuir toutes les peurs. Et puisque les enfants préfèrent les fins heureuses, Big Baby Burns ose une esquisse de final de conte de fée; la pluie a cessé, la sorcière (la Crève) a disparu, les amoureux se sont retrouvés et rêvent d'une vie normale. Tout semble aller dans le meilleur des mondes… jusqu'à ce que Keith se rendorme, et retrouve les ténèbres. On ne peut jamais échapper totalement au noir. Les yeux fermés, il recouvre tout sur son passage. Et pour le lecteur, le livre fermé ne changera de même rien à l'affaire, *Black Hole* est définitivement en lui, et pour longtemps. ■

Edmond-François Calvo

Moustache et Trottinette

premier épisode, planche 9 | 1953 | 6,7 x 28,2 cm | encre de Chine sur papier | inv. 90.36.1

Vincent Baudoux

Comment représenter une scène qui se passe la nuit, dans le noir, lorsque Trottinette quitte la chambre de Clotilde et s'aventure dans les couloirs qui mènent chez les siens ?

Calvo utilise l'astuce du rayon de lune, un cercle de lumière comme le serait un spot de poursuite au théâtre, car il permet de figurer le piège et la souris comme s'ils étaient sur fond blanc. Dans ce cadre ovale en constante mouvance, Trottinette se dessine alors « normalement », avec un serti blanc autour des oreilles ou de la queue noire lorsque celles-ci se trouvent dans l'ombre. L'habituel contour noir se double de son négatif blanc, et, tout autour, c'est la nuit. Une solution rapide aurait permis à Calvo d'encrer sa planche au pinceau, en larges flaques d'encre de Chine. Or il a choisi la plume, accumulant les traits, les croisant jusqu'à l'obtention d'une trame conforme aux textures des briques ou des moellons de pierre. Pour les zones en demi-teintes, Calvo superpose des trames noires, parfois griffées de blanc comme dans la technique de la carte à gratter. Le dessinateur agit ici par variation de rythmiques, changements de direction, de densité, étalant toute la gamme des lumières crues jusqu'aux noirs les plus opaques. Cela donne des vibrations d'où sourdent les traits blancs, comme une lumière qui viendrait d'en dessous, comme une pluie d'étoiles filantes dans la nuit. On est ailleurs, dans l'espace. On rêve. Parmi les pierres glacées du château, on est le cœur et les yeux dans les étoiles. Voilà pourquoi, par le biais de ces nuances, on prend plaisir à revenir à cette planche, sans jamais s'y ennuyer, chaque nouvelle lecture apportant son lot de découvertes.

Quant au travail des ombres portées, le dessin des espaces entre les dalles sur le sol vaut lui aussi que l'on y jette un coup d'œil, car il est parfois pleinement noir, ou blanc, figuré de deux lignes minces parallèles, noires ou blanches, et ailleurs passant en revue toutes les formules intermédiaires. On retrouve ainsi l'invention continuelle des signes graphiques en vue de dynamiser le regard porté sur la planche. Il s'agit certes de petites choses, mais l'oeil perçoit ces incessants changements de rythmiques visuelles. Autre exemple, le petit caillou (?) que le hasard a posé à côté du piège, et que Trottinette utilise pour le déclencher. S'il reste reconnaissable, globalement, il change néanmoins d'ombre et de forme à chaque apparition. Lorsqu'il apparaît, à la vignette cinq, il se situe à l'arrière-droit du piège, quasiment au centre de la dalle. A l'image suivante, il se trouve à l'arrière-gauche, posé sur le creux qui démarque deux dalles. Et deux cases plus loin (la huitième), il aura pivoté d'un demi-tour, pour revenir à sa position initiale à la case suivante. Voici donc un petit caillou qui se tord, et dont l'ombre change à chaque point de vue. Tout Calvo s'y trouve. ■

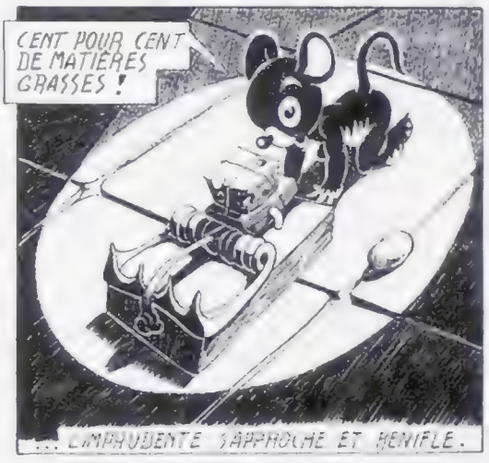
RÉSUMÉ : MOUSTACHE QUI AVAIT ÉTÉ PRÉSENTÉ À LA FAMILLE DE TROTTINETTE EST REVENU DE LA CAGE. IL FAIT CONNAISSANCE AVEC LA FILLE DU SEIGNEUR, ET DE LA TANTE CLOTILDE, QUI L'ADOPTE. ENTRE TEMPS, TROTTINETTE, POURCHASSÉE PAR COUPENDEUX, S'EST RÉFUGIÉE AU-PRÈS DE MOUSTACHE.

TANTE CLOTILDE S'ÉTAIT REMISE À FILER... MAIS IL RESTAIT UN POINT DÉLICAT : COMMENT FAIRE FUIR TROTTINETTE?

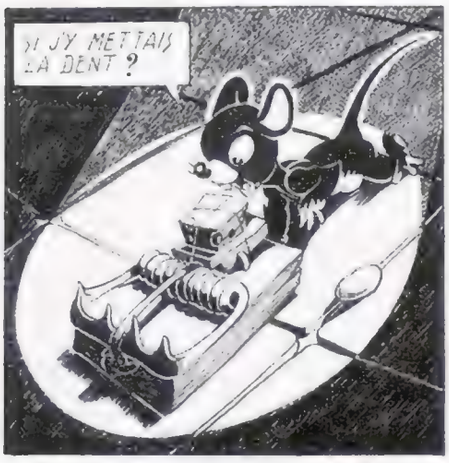
QUAND LA NUIT FUT VENUE....

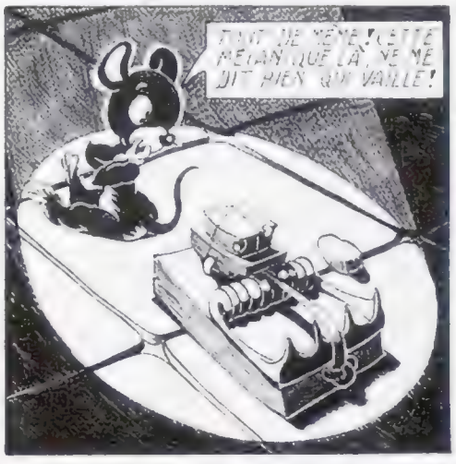
TOUT EST ENDORMI DANS LE VIEUX CHÂTEAU, UN SILENCE ANGOISSANT RÈGNE DE TOUTES PARTS DANS L'OMBRE. À PAS FEUTRÉS, TROTTINETTE S'EN VA SANS BRUIT.

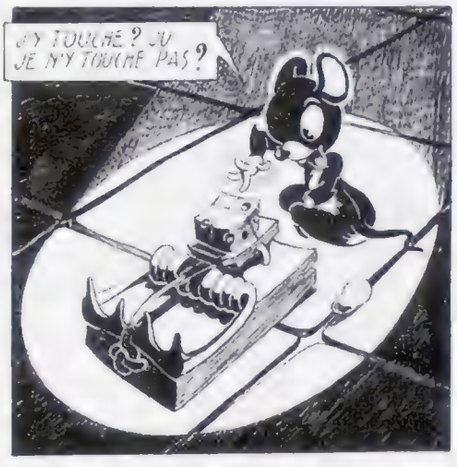
COMME ELLE VIENT DE CONTOURNER UN MUR, ELLE APERÇOIT SOUDAIN DANS UN RAYON DE LUNE UN OBJET INSOLITE AU MILIEU DU COULOIR...

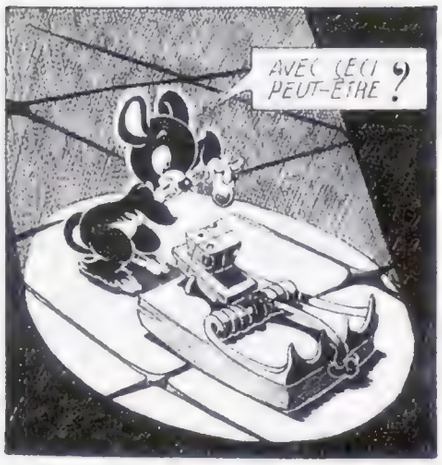


... L'IMPRUDENTE S'APPROCHE ET RENIFLE.









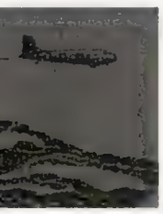
RÉVEILLÉ EN SURSAUT, COUPENDEUX APPARAÎT, L'ÉPÉE À LA MAIN... 9

Didier Comès

Silence

planche 114 | 1979 | 36,6 x 51 cm | encre de Chine sur papier | inv. 80.1.24

Jacques Samson



Le choix du noir et blanc est souvent considéré, à tort, comme relevant de la seule sphère plastique, c'est-à-dire peu concerné par ce que l'œuvre a globalement à exprimer. C'est ce genre de présupposé que sous-tendent, par exemple, des décisions éditoriales aussi douteuses que la mise en couleur des aventures de Corto Maltese de Pratt (chez Casterman) ou du *Garage hermétique* de Moebius (aux Humanoïdes associés), en dépit de leur conception et de leur parution originelles en noir et blanc. On voit mal en effet comment de tels parti pris picturaux n'affecteraient pas solidairement les récits.

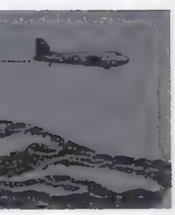
Il est heureux que *Silence*, de Comès, n'ait pas subi pareil outrage car, c'est un truisme de l'affirmer, cette œuvre ne « fonctionnerait » pas de la même manière en couleur. Une simple comparaison de la jaquette délicatement coloriée de la réédition de 1991 avec la couverture noir et blanc qu'elle recouvre, laisse d'ailleurs voir un notable déplacement d'intérêt, des yeux de Silence à ceux de la vipère, attribuable au dégagement plus marqué de la figure de cette dernière sur le fond, par le concentré de couleurs qu'elle isole. Les valeurs chromatiques hiérarchisent plus franchement le dessin que le noir et blanc, avec la conséquence qu'un recentrage de la composition autour de la tête du serpent amoindrit d'autant le lien fusionnel de l'innocent avec l'animal, élément thématique fondamental dans cette œuvre. Le relief qu'apporte l'aplat de couleur renforce inéluctablement certains parcours de lecture au détriment d'autres. Elle perd ainsi de son incertitude, pourtant essentielle au régime fantastique qui est le sien.

La planche ci-contre est donc parue en cet état. Elle donne immédiatement à voir un jeu d'opposition entre de massives coulées de noir et des plages d'un blanc tout aussi prépondérant et finement délinéé qui s'y entremêlent. Ce noir et ce blanc ne sont évidemment pas que référentiels et l'ensemble dégage une impression tranchée, dont le couteau figurant dans la case initiale paraît suggérer une manière d'emblème. L'ambiance nocturne s'allie ici à un univers sans modelé. C'est que le monde de *Silence*, acéré comme cette lame, s'accommode mal des demi-teintes. Non pas que le récit épouse le seul point de vue du gentil idiot, mais il obéit à une logique d'abord conflictuelle. Environnement de choix pour les créatures ténébreuses qui s'y agitent, le fond manichéen de cette histoire se projette sur le plan pictural à la façon, oserait-on dire, d'un film « orthochromatique » ; qu'il s'agisse du traitement graphique des personnages, des décors ou des paysages, de la composition des vignettes et même d'une certain dégagement des plans, rien n'y échappe. Ces contrastes accentués font partout sentir la part opérante du raconté dans le montré. Remarquable stylisation de Comès, aux formes ciselées et rudimentaires, parfois quasi goyesques (*cf.* la tête d'Abel Mauvy en case 9), qui exhausse le tellurisme d'un monde rural saisi en plein cauchemar. ■

SILENCE . "À SUIVRE" CASTERMAN.

114 A.

COMES 79. 114 B.



| *Le Chemin de Saint-Jean*, L'Association, 2004 |

L'inachevé, le recommencé, l'ouvert

Christian Rosset

Edmond Baudoin est un marcheur qui arpente des paysages aussi vastes qu'intimes, composés d'air, de pierres, de racines et d'herbes. Ou bien la ville ; là, matières et bruits sont d'une autre nature, mais la solitude est la même et les rencontres se font et se défont comme le temps passe. La marche, ou le dessin, c'est du temps rythmé mais non mesuré, du temps démesuré où s'emmagasine le furtif, le presque rien, ce qui fait l'essentiel de la vie. L'arpenteur est nu, métaphoriquement, parce qu'il renaît à chaque tentative. Il recommence mais ne se lance pas à l'aventure les mains vides : il traverse les lieux un carnet d'esquisses à la main ; il emporte aussi un peu d'encre, un pinceau ou, plus commodément, une pointe quelconque.

Dans *Le Chemin de Saint-Jean*, Baudoin se représente le plus souvent de dos, tel une surface d'ombre surgie de l'encrier. Les rares fois où il se dessine de face, un roc, détaché du corps, décapité, se substitue à son visage (alors qu'il le montre volontiers, ce visage, dans d'autres livres où le corps est le territoire élu, le corps ou plutôt les corps, unis, désunis). Le marcheur, quelle que soit la fascination provoquée par la plénitude du lieu qui bande le regard comme la corde d'un arc, est à l'écoute, attentif aux silences, aux murmures (de l'eau, des feuilles) et aux bruits blancs assourdissants. Il note à son rythme et dans l'instant ses impressions, certes éphémères, mais qu'il traduit très concrètement par des traits, par des taches, des réserves blanches, avec précision, au plus vif de la sensation, sans pour autant nuire au plaisir de s'abandonner à la rêverie (en principe incontrôlée). Le dessin inachevé mais accompli, il ajoute deux ou trois mots, l'amorce d'un récit (*Je reprends le carnet. Ce qui est devant moi est indicible.* Ou : *les pierres, même les plus petites, ont une histoire*) ou, tout simplement, il nomme le lieu, date et signe.

Le *Chemin de Saint-Jean* est *modèle* d'Edmond Baudoin au même titre que Carol Vanni, danseuse (la Carol du *Portrait*). Il faut prendre ce mot bien au-delà de la convention d'usage propre à la peinture d'académie. Le modèle n'est pas simplement sujet ou objet de la représentation, mais comme Robert Bresson l'a justement défini : *mouvement du dehors vers le dedans* (le cinéaste précise dans ses *Notes sur le cinématographe* : *L'important n'est pas ce qu'ils me montrent mais ce qu'ils me cachent, et surtout ce qu'ils ne soupçonnent pas qui est en eux*). Le modèle, c'est ce qui incite sans cesse à recommencer. C'est ce qui dénude l'artiste de ses oripeaux. Cézanne, revenant sans cesse au motif, l'épuisant, se libérait peu à peu de ses mauvais automatismes, de ses penchants à la peinture *couillarde*. Peter Handke, proche contemporain de Baudoin (ils sont nés la même année, 1942), a écrit une *Leçon de la Sainte-Victoire* où il raconte comment, visitant une exposition Paul Cézanne dans les années 70, et après s'être d'abord intéressé aux portraits du peintre d'Aix-en-Provence, il s'est trouvé violemment attiré par l'étrange clarté provenant *de l'éclat dolomitique du calcaire* de la montagne peinte, au point d'aller se rendre aussitôt sur les lieux. Peter Handke, comme Edmond Baudoin, est un marcheur, carnet en poche, crayon à portée de main (griffonnant des figures, des signes, en marge de ses notes). L'écrivain est *sur la trace*, dit-il, *d'une autre matérialité des phrases*. Il note dans *L'Histoire du crayon* que chez Cézanne *l'arbre devient pluie, l'air devient pierre, un objet tend vers l'autre, le sourire dans le paysage terrestre*. Tout *travail* d'écriture est de cet ordre et Baudoin le sait parfaitement. Dans *Le Chemin de Saint-Jean*, on trouve ces mots : *Attendre d'être bu par le chemin, ou partir très loin, ou faire l'amour ; mais faire l'amour, c'est comme dessiner une montagne.*

Handke s'est aussi attaché à la question du *recommencement*. Il a publié en 1986, l'année du *Rubis sur les lèvres* – ouvrage d'E.B. dont certaines pages (comme souvent dans son travail) ont été redessinées en vue de la publication – un livre qui porte ce titre (*Die Wiederholung*, traduit en 1989 par : *Le Recommencement*). A la fin de ce livre, qui est une histoire de fratrie, d'écriture, de traversée du temps et du désert (le *voyage*, immobile), le narrateur, celui qui dit *je*, se *voit maintenant au milieu de* (sa) *vie*, contemplant *le soleil du printemps sur* (sa) *feuille blanche*. Il pense à l'automne et à l'hiver. Il écrit : *Narration, mélange fraîchement les caractères, parcours de ton souffle les successions de mots, assemble-toi en écriture et trace dans le tien notre dessin à tous. Narration, recommence, c'est-à-dire renouvelle ; repousse encore et à nouveau une décision qui ne doit pas être.* Recopiant ces mots, me revient en mémoire un fragment de conversation avec Edmond Baudoin enregistré en 1994 pour une émission de création radiophonique où il était question des liens entre le travail et la quotidienneté (deux aspects complémentaires de la vie de tous les jours : aimer, dessiner, ranger, déranger…). Je le retranscris, en suivant au plus près la parole et le ton :

— *Quand je dessine, j'ai l'impression de faire des brouillons tout le temps, et chaque fois je me dis : bien, la fois d'après je vais faire vraiment l'œuvre, vraiment le dessin qui va… mais la fois d'après c'est toujours un brouillon. Eh bien, avec le désir c'est un peu pareil, avec l'amour c'est un peu pareil, je me dis, bon, t'as brouillonné, t'as déconné, tu as mal fait, mais tu vas voir la prochaine fois ça va être chef-d'œuvre ; et effectivement je rencontre la personne avec qui le chef-d'œuvre est imminent, il est là, mais après, je ne sais pas comment je me débrouille, je brouillonne encore… Il y a un avantage, c'est le temps qui passe, l'âge. Alors là je me dis, maintenant ça doit être la dernière jeune fille que je rencontre, il faut vraiment que là je fasse au mieux.*

— *Et ça marche ?*

— *Eh non…*

Baudoin recommence – reprend, refait : sa vie, son dessin, son histoire, ses histoires…, dans l'espoir (légèrement teinté de désillusion) que la prochaine fois ce sera *chef-d'œuvre*. Exemple concret : ce que le peintre dit à Carol, après bien des séances de pose, dans les dernières pages du *Portrait* : *Maintenant je sais qu'aujourd'hui, demain, après demain, on va réussir.* Suivent trois pages de visages (avec parfois l'esquisse d'un corps, nu) jouant sur tous les équilibres possibles de noirs et de blancs, trois pages de variations au sens quasiment musical. Puis reprise du dialogue entre le peintre (*C'est bon pour aujourd'hui, Carol ! Je t'approche. On va y arriver… C'est sûr… Demain !*), et le modèle (en pensée : *Et moi je suis sûre que j'aime ce petit bonhomme chauve et barbu*). Le peintre, se retrouvant seul dans l'atelier, contemplant un visage composé de quelques taches, vraiment ouvert pour le coup, traversé de lumière, résonant de blanc, ne peut qu'ajouter : *Demain, oui, demain, j'oserai enfin te dire que…*. Mais ce « *demain, on va* » est un peu comme le dernier verre de l'alcoolique dont parle Deleuze (philosophe aimé d'E.B.) dans son abécédaire : plus on s'en approche, plus il s'éloigne (le dernier, *pour la route*, est toujours l'avant-dernier, sauf en cas d'effondrement). *Demain* ne vient pas garant d'une réussite programmée ; *demain* ne vient que sous la forme d'une nouvelle variation sur *aujourd'hui*. Mais la question du *temps qui reste* travaille ce *demain*. Avec l'âge, *demain* devient de plus en plus incertain, dévoré, comme une peau de chagrin, tout en laissant entrevoir une issue, mais fatale, définitive, sans au-delà possible, seule clôture envisageable de cette série de renvois à l'infini.

Voilà pour la *fin* ! Mais, au commencement ? Edmond Baudoin a donné quelques clefs dans *Piero*. Il nous rappelle que c'est dans l'enfance que le dessin naît, dans le paysage d'enfance, dans la lumière d'enfance. Pris dans un moment de mélancolie automnale et citadine (la chute des feuilles, le gris), il recherche dans le souvenir quelque chose comme un éclat : une *image mémoire* inondée de lumière. Dans les rêves d'enfants, les soucoupes volantes atterrissent en produisant une clarté de feu ; mais dans les rêves d'enfants de Villars-sur-Var, village du Sud de la France, cette clarté en rajoute à celle, déjà intense, du jour. Le soleil au zénith,

| *Le Portrait*, L'Association, 1997 |

| *Piero*, éditions du Seuil, 1998 |

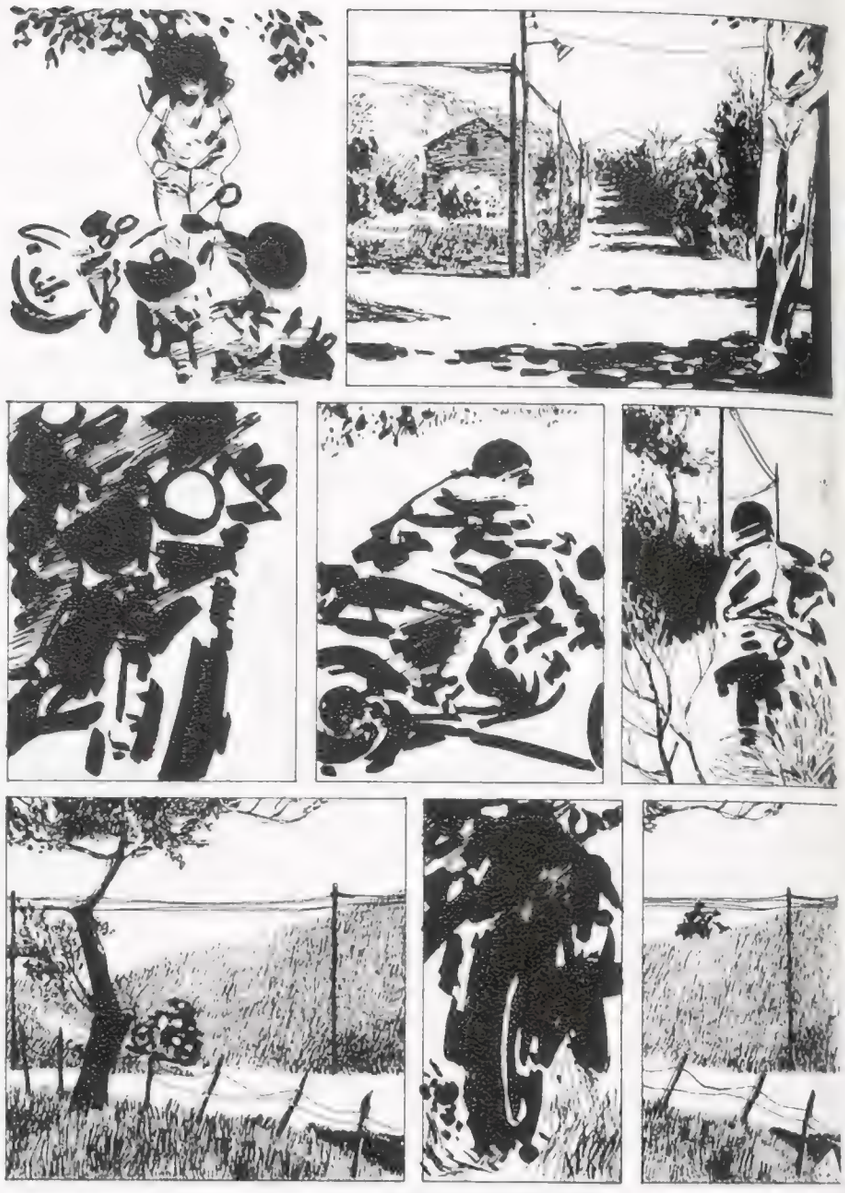
en Occitanie, est une gomme. Son éclat est si vif, sa projection si violente que la page en devient plus que blanche ; et chaque trait, chaque coup de pinceau, chaque signe d'un noir d'encre doit affronter dans l'instant même son propre effacement. D'où cet élan amoureux du dessin qui, comme celui qui conduit à l'acte entre les corps dénudés, demande vigueur et force, de la durée, du désir de recommencer jusqu'à épuisement et plaisir. Au Moyen-Âge, on disait que le soleil au zénith libérait le démon méridien ; c'était, bien avant le soleil *noir* romantique, le soleil *blanc* de la mélancolie. Les artistes, notamment, étaient frappés de ce mal de l'âme qu'Aristote avait jadis associé au génie et auquel on attribuait aussi *une inclinaison exaspérée vers l'éros* (Giorgio Agamben). Il y a d'occitan chez Baudoin cette *inclinaison* qui le rend proche de ses ancêtres troubadours (dont la *canso*, le chant, pourrait accompagner les dessins – se souvenir, entre mille exemples possibles, de ce vers d'Arnaut Daniel que Jacques Roubaud traduit ainsi : *en qui se tient mon cœur mon sens dormant veillant*).

Le noir de Baudoin n'est pas celui d'un dessinateur qui a découvert le trait à la lumière du Nord (la *clarté* ne provient pas de la *ligne*). Et son blanc n'est pas seulement celui du papier mais l'empreinte de cette lumière qui l'attire et qu'il recherche même au bout du monde, jusqu'aux limites du Grand Nord (dans *Le Chemin de Saint-Jean*, les pages canadiennes jouent vraiment le jeu du blanc comme réserve : l'eau, la neige en tant que surfaces réceptacles d'intensités lumineuses). Dans *Questions de dessin*, il note que sans l'ombre, on ne peut dessiner la lumière. C'est façon de dire que sans noir, le blanc ne peut se révéler comme source d'énergie, de tension. C'est une vieille histoire, qui rejoint celle du silence : il y a des blancs de repos et des blancs de tension comme il y a des silences de repos et des silences de tension. Les plus belles pages de Baudoin sont celles qui équilibrent au plus vif, sans sécheresse, les saillies de noir et les réserves de blanc (la série de dessins qui concluent *Le Procès verbal*, la plupart des planches de *La Peau du lézard*, de *Couma aco*, du *Portrait*, où il est d'ailleurs question du *trou blanc entre les hommes en noir*, que le peintre comprend ainsi spontanément : *le troublant !? Ah ! là ! J'aimerais ; j'aimerais… J'aimerais y dessiner la vie…*, et beaucoup d'autres). C'est une *illumination* du dessin comme révélateur de soi, avec la conviction que la beauté indicible du monde doit, coûte que coûte, se traduire sur le papier avec un minimum de moyens. Mais, s'il y a, à force de travail, recherche d'un savoir-faire qui ne soit pas bêtement virtuose, un acquis indéniable, à savoir la juste mesure de l'écart nécessaire pour mieux regarder et la conscience du temps comme expérience, il n'y a pas, il n'y aura pas, d'explication ni de mise en scène théâtrale avec lever de rideau, éclairage artificiel et dispositifs savants. Dans *Piero*, Baudoin constate : *je ne voyais plus que les taches et les reflets. Nous avions à ce moment-là entre onze et treize ans et j'avais la vague intuition que j'allais consacrer beaucoup de mon temps à essayer de comprendre les traits et les taches… Sans arriver à les comprendre…*

Baudoin est aussi un des rares auteurs de bande dessinée à représenter le corps sans qu'il semble exsangue. L'encre dans laquelle il trempe le pinceau a les vertus du sang, un sang de couleur noire mais qui ne renvoie pas à ce qu'on a l'habitude d'entendre quand on dit qu'untel ou untel se fait *un sang d'encre* (le *sang d'encre* a remplacé aujourd'hui la *bile noire* pour caractériser une humeur mélancolique particulièrement morbide). Le sang de l'encrier, c'est un liquide, une sève, qui nourrit, qui oxygène, qui ouvre les facultés de mobilité, d'éveil, de désir. Le sang circule dans le corps, irriguant les membres, les organes, les rendant aptes à la création. Le trait produit par un corps animé par cette circulation est vivant ; on pourrait même dire : procréé par les amours du cœur et du cerveau (du pulsé et du pensé, du dansé et du réfléchi). Etienne Robial, dans la préface qu'il a signé pour *Le Portrait* édité par ses soins en 1990 dans la collection Futuropolis "30/40", parle curieusement, à propos des livres antérieurs à *Un rubis sur les lèvres* (1986), de *trait maladroit, sans corps*, alors que trois ans plus tôt Futuropolis avait publié *La Peau du lézard*, superbe (et parfois sublime) *écriture du corps*, manifestant une

sensibilité, une pensée de *l'ouvert* (bien avant l'affaire de la *tête ouverte* sur laquelle nous reviendrons).

Mais qu'est-ce que *l'ouvert* en bande dessinée ? En ce domaine, au fond, les problèmes sont les mêmes que partout ailleurs. L'œuvre ouverte est *en quête de l'instant captif* (selon André Boucourechliev), sensible au hasard et à la relativité ; les formes que cette démarche conduit à inventer (car cette dérive dans un espace où le contrôle perd du terrain au profit d'une saisie de l'éphémère produit des formes neuves et non de l'informe) remettent en question les sacro-saints principes de linéarité, de netteté des contours, de respect des repères spatio-temporels convenus ; quelle que soit la simplicité du récit de *La Peau du lézard*, sa traduction en bande dessinée ne cesse de se heurter à l'impossible d'une figuration stable ; et cette instabilité, elle doit la prendre en charge, ce qui n'est pas sans créer de l'inquiétude (inquiétude partagée par l'auteur et le lecteur – l'auteur étant le premier lecteur). Quand le sens n'est pas plus fermé que les contours, il se crée un nouveau mode de circulation qui rend beaucoup plus libre ; et cette liberté, on le sait bien, inquiète. Baudoin ne prend plus le lecteur par la main (la main de l'auteur étant occupée ailleurs, notamment à traduire dans le trait ce qu'elle ressent du corps qu'elle caresse ; ou bien elle suit le flux des événements, elle lutte – mais elle ne conduit pas), il s'adresse aux adultes (parfois très jeunes, néanmoins sexués, donc aptes à créer la vie autant qu'à la perdre), il ne peut plus faire semblant d'avoir quelque chose à dire qui ait des contours lisses. S'il peut parfois donner l'impression de vouloir trop signifier en cédant à la tentation d'un idéalisme (imprégné d'existentialisme, donc d'humanisme) généreux et naïf en apparence, survient toujours, à un moment donné et sans prévenir, une faille dans le discours, une contradiction, un trait ironique, pessimiste, qui perturbe le message et en balaie abruptement les scories. Au fond, pour reprendre les mots d'André Boucourechliev (à propos des formes ouvertes dans *Le Langage musical*, Fayard 1993), Edmond Baudoin, *en plaçant son œuvre sous le signe du probable plutôt que du définitif, tente d'échapper au volontarisme*



| *La Peau du lézard*, pages 32-33, Futuropolis, 1983 |

| la dernière image de *La Peau du lézard*, Futuropolis |

du geste, à l'autorité de l'assertion (comme dirait Barthes), aux pièges de la rhétorique. La dernière image de *La Peau du lézard* représente une faille, une fente, dans le mur ; et, juste au dessus, une ultime variation sur un morceau de paysage déserté aussi bien par les mots que par les êtres et pourtant hanté de présences humaines. Les visages s'effacent, les corps se dissolvent, mais l'écriture, le trait, est toujours incarné(e), et Baudoin va jusqu'à donner chair au bruit, comme par exemple dans cette séquence inouïe (p. 32-33) où une moto traverse à vive allure le paysage de campagne et chute avec son conducteur au bord (en bas à droite) d'une double page quasiment muette (quelques mots : *Bordel de merde !* dans une bulle rompant le silence de la langue nécessaire à l'invention plastique du bruit – invention à l'opposé des clichés habituels de la symbolisation du son en bande dessinée).

Ouvrir, c'est aussi dévoiler – par la pensée ou par le trait, ce qui revient au même, le regard, sensible à l'ouvert, donc au monde et aux êtres, agissant comme truchement entre le visible et la main. Dans les bandes dessinées d'Edmond Baudoin, le *dévoilement* est à l'œuvre : *dévoilement* des corps, qui se traduit au premier regard par une mise à nu du sujet, du modèle et du peintre même, dessinateur amant ou simple amoureux des formes ; mais aussi, si on regarde de manière plus profonde, oubliant l'anecdote au profit de la matérialité du trait, de son flux d'encre noire dessinant des réserves blanches, *dévoilement* de l'écriture. La pensée, non la pensée abstraite, conceptuelle, mais celle qui se constitue en actes, se révèle dans l'entre-deux de la nudité des corps et de celle de l'écriture. Parfois elle se fie au hasard, et se laisse guider par l'intuition ; parfois elle tente de se matérialiser de manière plus volontaire. Et, un jour, à force de se frotter à l'ouvert – aux *formes* ouvertes comme à cette passion inquiète du *dévoilement* – Baudoin, dont la tendance à ne pas fermer les lignes remonte à l'enfance, a fini par s'attacher à une figure qui lui est devenue relativement propre, *la tête ouverte*, et dont la matérialisation graphique *ouvre* une nouvelle problématique.

Cette affaire de la *tête ouverte* commence avec *Le Premier Voyage*, histoire d'un employé de bureau qui, un beau matin, après avoir décidé de ne pas se rendre au travail, se met à dériver dans *sa* ville, et devient, pas à pas, davantage sensible aux événements du monde, surtout les plus anodins, ceux auxquels on ne fait pas attention, cette sensibilité suraiguë le transformant en profondeur, psychiquement et physiquement. Ce qui change, c'est sa perception du monde avec pour conséquence une altération généralisée des repères communs : la ville devient *autre*, les hommes, les femmes, deviennent *autres*, de même les choses, les animaux familiers, et cette altération généralisée le contamine : il devient lui aussi *autre* et c'est pour bien le montrer que Baudoin ouvre peu à peu la tête de son personnage, partant d'une simple ambiguïté des contours pour arriver à des fusions complexes avec le

monde environnant ; et c'est là que, paradoxalement, au lieu d'un renforcement du degré d'ouverture formelle de la bande dessinée, et d'une amplification du travail de dévoilement, on observe un effet de fermeture, de repli, de clôture – du sens, de l'image, du récit. Il faut donc se demander pourquoi.

Y a-t-il (y a-t-il jamais eu) une équivalence graphique du *monologue intérieur* tel que, par exemple, James Joyce en use de manière saisissante et totalement convaincante dans *Ulysse* ? C'est là tout le problème. En écrivant le monologue de Molly, Joyce travaille au corps à corps la langue qui s'érotise comme jamais (le désir de Molly passe dans la musique, le rythme, des mots, dans le souffle de la phrase, dans la chair du langage). Après les derniers mots d'*Ulysse* (*et oui j'ai dit oui je veux oui*), Joyce se lance dans l'aventure de *Finnegans wake* où, comme on le sait, les *mots-valises* vont proliférer (à commencer par *riverrun*, l'énigmatique premier mot du livre qui, à lui seul, a fait gloser plus d'un lecteur). Un *mot-valise*, c'est un mot formé à partir de plusieurs, qui opère une condensation, une cristallisation, ce qui peut aller du simple jeu de mots amusant jusqu'à la pulvérisation totale du sens. Baudoin, autant qu'il m'en souvienne, ne joue pas trop avec les mots de cette manière (pas de *mot-valise*, mais quelques moments de *monologue intérieur* dans plusieurs albums) ; par contre, dans ce livre, *Le Premier Voyage* (ou encore davantage avec *Le Voyage*), il tente de construire quelque chose du même ordre avec le dessin : des *images-valises*, dont la *tête ouverte* est le médium. Mais le problème c'est que, si les images dans la bande dessinée *classique* sont le plus souvent en relation avec les mots dans un processus d'imbrication pouvant aller jusqu'à la fusion (de manière à prévenir les courts-circuits qui pourraient déconnecter le lecteur), dans la bande dessinée telle que Baudoin la pense et l'invente case à case (et que nous avons qualifiée d'*ouverte*), le dispositif relationnel entre les mots et le dessin doit résister à ce processus qui tend à enfermer le sens de manière univoque. Baudoin ne craint pas les disjonctions (il n'est pas attiré par Deleuze pour rien ; et à ce propos, un des livres les plus importants de Deleuze, *Logique du sens*, parle bien de cette *fonction ramifiante ou synthèse disjonctive qui donne la définition réelle du mot-valise*). Pourtant, à rebours du jeu avec et sur les mots, le jeu avec et sur les images, comme dans les cases où figure *la tête ouverte*, provoque une cristallisation qui, bien qu'elle soit parfois sidérante, n'ouvre sur rien d'autre qu'elle-même telle qu'on peut la percevoir dès le premier regard. En accordant au premier degré son dessin à l'idée qui lui préexiste, Baudoin abandonne en partie la recherche de l'image, libre *écriture du corps*, qui ne peut se faire qu'à tâtons (comme le notait Matisse : *Quand j'exécute mes dessins* [...] *le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a, en partie, quelque chose d'analogue au geste d'un homme qui chercherait, à tâtons, son chemin dans l'obscurité*).

On pourrait dire que, pour des raisons qui proviennent peut-être de lectures et de visions de jeunesse auxquelles il reste fidèle, Edmond Baudoin se prend au piège de l'imagerie, comme se sont fait prendre une bonne partie des surréalistes bien trop préoccupés de *symbolisation de l'idée*. D'où le curieux anthropomorphisme de certains dessins de paysage (l'avant-dernier de *La Musique du dessin*, par exemple, qui cède aux clichés de cette imagerie mais que corrige aussitôt le suivant (et dernier), magnifique mise en tension des noirs et blancs, qui donne au livre non un point final mais plutôt un point d'orgue résonant et pour le coup *musical*). Une certaine vision de l'humain, de sa souffrance intérieure et de son mal existentiel qui doit coûte que coûte s'échapper (par une faille, une ouverture – ce sera la tête, le crâne et non un orifice naturel) pour libérer le corps (variante *on the road* de la cure psychanalytique) est à l'origine de ces projets de *Voyage* en bande dessinée. Il y a sans doute aussi une vision poétique de l'image (mais Baudoin, finalement, ne se réfère que rarement à la poésie, territoire dangereux pour la bande dessinée, non qu'il soit impossible de frotter ces deux domaines avec profit, mais parce que souvent, en bande dessinée, la poésie vire au poétisme, à l'émerveillement standard). Au fond, et pour en finir avec cette affaire tout en laissant la question en suspens,

| *Le Voyage*, L'Association, 1996 |

| *Eloge de la poussière*, L'Association, 1995 |

le mouvement qu'incite *la tête ouverte*, le cheminement de ce qui s'échappe de cette ouverture sur le papier, ne prend un sens (une tournure) incontestablement personnel et ouvert qu'à partir du moment où le trait semble *danser*, se modeler à l'image d'un corps instable, d'un corps (comme le dessin) concret et abstrait, d'un corps désirant que le pinceau ne peut saisir qu'au vol, incomplet, inachevé, dans une pratique du recommencement (entre ressassement et retour, épuisement et renaissance).

Et puis (il ne faudrait pas l'oublier) il y a ce satané soleil d'Occitanie qui peut aussi frapper la tête et l'éclater comme un melon… Que peut-il surgir après un tel coup sinon l'effondrement, le noir d'encre absolu ou une vision intérieure saturée de blanc comme un écran enneigé ? Baudoin a appris à esquiver les coups et à trouver le coin d'ombre où dessiner d'un noir vivant (d'un *sang d'encre*) le monde en mouvement. Son premier apprentissage, dans l'enfance, nous l'avons déjà évoqué (et *Piero* demeure un livre majeur de son auteur). Le second, celui qui va entraîner le dessinateur dans le *terrain vague* de ses rêves aussi bien d'artiste que d'amant, c'est la rencontre avec la danse qui le lui offrira. Dans ses entretiens avec Philippe Sohet (Mosquito, 2001), il définit très bien les liens entre la danse, le dessin et la vie : *Il s'agit de se mettre en situation de danser la vie, non pas simplement la subir. La danse m'a ouvert à cette liberté.* […] *Danser avec son corps sur une scène ou tracer des traits sur une feuille, ça relève d'une même réflexion. Il y a un rapport à l'espace. La danse contemporaine est peut-être l'art le plus adapté pour exprimer ce que nous vivons aujourd'hui.* […] Dans un spectacle de danse contemporaine, *le geste, la musique, le décor et le texte peuvent se trouver en décalage complet.* […] *Quand j'ai découvert cela, j'ai beaucoup appris pour la bande dessinée.* La danse et le dessin ont en commun *un même questionnement sur les lignes*. Les dessins qu'Edmond Baudoin fait sur le vif pendant que ses modèles dansent sont des projections d'un espace tridimensionnel dans un espace bidimensionnel ; ce faisant, il retrouve l'esprit de la peinture *moderne* des années 50 (et début 60) par exemple, en Amérique comme en Europe (Rauschenberg ou Klein, surtout pas Matthieu), quand les artistes semblaient danser tout en peignant (l'immobilité étant un des états possibles de la danse) pour mieux saisir le mouvement afin de ne produire à l'arrivée que de la *peinture* dans son essence la plus radicale : l'empreinte, la trace, la projection, le fantôme du geste, donc de la vie, gagnant le droit à l'immortalité par une capture de l'éphémère (ce qui était – et est toujours – une grande victoire contre le pompiérisme).

Seule la vie m'intéresse, je regarde et tout me dépasse, le pied d'une chaise… Qu'est-ce ! Qu'est-ce ! Tout ce qui m'entoure et m'émerveille, malgré tout ce qui se passe toujours d'effroyable et que je ne veux jamais oublier, malgré le ciel, malgré les arbres et toutes les beautés. (Alberto Giacometti, 1962*)*. Edmond Baudoin, qui aime citer l'artiste né, comme lui, dans un petit village (Borgonovo, en Suisse italienne), pourrait ajouter qu'*il faut aller là où ça nous semble impossible d'aller. C'est là, à cet endroit exactement, qu'il faut commencer à écrire. Là, à cet endroit, nous sommes plus vulnérables donc plus ouverts* (entretiens avec P. Sohet). Commencer à écrire, oui, mais quoi ? *Écrire des pages et des pages, les remplir de pierres, d'herbe, de forêt, de cieux, de mouvements des gens dans la rue, de voix, de maisons, de passé, d'aujourd'hui, de tableaux, de statues, de rivières et de vagues et de verres et de pots…* (Giacometti, 1947). Le dialogue avec les peintres (ou plutôt avec une certaine peinture qui l'attire) traverse les livres de Baudoin. Dans *Piero*, pour les besoins de son récit, il reproduit l'image d'un dessin de Giacometti (un portrait) ; dans *Le Chant des baleines*, il détourne Goya (pour les besoins, toujours, du récit) ; dans *Questions de dessin*, il dialogue avec les plus grands (Rembrandt, Delacroix, Matisse, Gauguin ainsi que d'admirables anonymes, illustres inconnus chinois ou inuit) ; dans *Salade niçoise*, enfin, il (le personnage qui a l'air et l'allure du jeune Baudoin) fait l'amour à une femme qui ressemble étrangement à un modèle de Modigliani (monologue intérieur en contrepoint du corps nu du modèle : *j'entrais dans une œuvre d'art*). Mais je ne crois pas que, ce faisant, Baudoin cherche une place à leurs côtés dans un musée plus ou moins imaginaire ; il marque bien la distance, chaque domaine ayant sa part d'irréductibilité, et il sait bien qu'en peinture la sensation n'est pas vraiment reproductible (alors qu'en bande dessinée, elle l'est par essence). Ce qui le lie, par contre, profondément à ces peintres (surtout ceux qui ont une pratique du dessin et de la gravure), c'est le désir de reprendre le travail là où il a été abandonné par leurs héritiers immédiats, à savoir le *dessin comme recherche* (Baudoin se méfie justement de la prétention d'apposer un point final à telle ou telle pratique dans tel ou tel domaine ; sensible à la mort au quotidien, il n'accorde pas grand crédit à la pensée de la *mort de l'art* ou de la *fin de l'histoire*). Les peintres de ses histoires sont en parfait décalage par rapport au monde de l'art contemporain, mais ils ont en commun avec l'ensemble des artistes (quel que soit leur terrain d'exploration) de devoir lutter contre la puissance d'effacement d'un monde où les arts de la mémoire ont disparu au profit d'un commerce de l'oubli, et donc de veiller à la juste inscription des traces de ce qui *aura été* vivant – pas seulement du disparu tragique, de préférence des échos de moments ou d'états de jouissance ; le peintre s'en sortira mieux avec ses souvenirs de ces instants de plaisirs partagés, mais il ne ressuscitera, par le dessin, aucun souvenir qui ne lui appartienne (il y a un bel exemple dans *Éloge de la poussière* – voir ci-contre – quand un père demande de dessiner d'après photo son fils mort ; le dessinateur s'applique, mais quand il montre le résultat, le père hurle de douleur : *ce n'est pas lui*, comme si le dessin avait le pouvoir de rendre non seulement quelque chose de la vie d'un disparu, mais carrément le disparu dans sa chair, son souffle, sa présence concrète, ce qui serait, à l'égal d'une résurrection avérée, bien plus terrifiant qu'une absence éternelle).

Aux dernières nouvelles, Edmond Baudoin inachève son *Crazyman*, donnant à L'Association un état (troisième, quatrième ?) du livre suffisamment ouvert pour contenir potentiellement tous les autres (y compris ceux qui seront resté à l'état fœtal). Et ses tentatives premières (à partir des *Sentiers cimentés*) devant renaître à l'impression, presque tout Baudoin est aujourd'hui accessible. Œuvre à entrées multiples, d'autant plus vaste qu'intime (comme le paysage traversé par le marcheur), elle ne demande à l'amateur de bandes dessinées que l'effort très raisonnable de déplacer son attente et de guetter, plutôt que l'apparition d'un épisode supplémentaire ou d'un improbable dénouement, la naissance d'une lecture *autre*, fruit d'une relation toujours plus sensuelle à l'encre, à la lumière, à l'odeur, à la couleur du papier, et aux bruit des pages qui tournent. ■

| 27 juin 2005 |

David B.

L'Ascension du Haut Mal

tome IV | planche 32 | 32,5 x 50 cm| encre de Chine sur papier. | dépôt du FNAC

Gaby Scaon

Découpée en six albums, l'*Ascension du Haut Mal* conte l'histoire familiale de David B., fortement marquée par la maladie de son frère aîné. L'épilepsie de Jean-Christophe a entraîné la famille dans une recherche éperdue pour une hypothétique guérison. David B. raconte l'évolution de la maladie, les tentatives de ses parents allant de médecin en médecin pour trouver le meilleur traitement. La médecine classique se révélant impuissante, ils se tournent vers des médecines parallèles, de la psychothérapie familiale au séjour macrobiotique, en passant par le magnétisme ou la médecine orientale. La maladie enferme Jean-Christophe dans une sorte de prison intérieure. David B., dit Fafou, et sa sœur sont marqués eux aussi par cet enfermement. Ils sont solidaires de Jean-Christophe, rejeté par leurs camarades de jeu, et leur participation aux diverses expériences thérapeutiques contribue à les isoler du monde de l'enfance ordinaire.

Fafou se réfugie dans un imaginaire puissant, peuplé de fantômes. Dans la bibliothèque de ses parents, il découvre l'ésotérisme, le fantastique avec la revue Planète et la collection « Marabout fantastique ». Dans le tome 4 de l'*Ascension*, il fait référence tout particulièrement au *Jardin malade* de Ghelderode et aux *Derniers contes de Canterbury* de Jean Ray. A ce dernier il emprunte sa « trinité » avec les personnages de la Mort, de la Création (le chat) et du Mal (Chaucer) ; il en fait ses fantômes familiers qui l'accompagnent dans son jardin secret.

La planche présentée évoque une expérience de thérapie familiale avec un psychiatre. Chaque membre de la famille doit raconter ce qu'il ressent, mais la sœur et le père résistent, tout comme Fafou qui préfère se confier à ses fantômes secrets.

L'expression graphique de David B est toute entière marquée par cette relation à l'imaginaire, la souffrance, l'enfermement, la peur de la maladie. Il dit dans un entretien accordé à 9e Art : « *En tant que dessinateur, je les vois* [les rêves] *comme des images, ce qui atténue leur dimension éventuellement monstrueuse…* ».

Son expression graphique s'inspire de la conception médiévale de représentation de l'espace. Au Moyen Age, on est dans un monde absolu avec la terre et le ciel, Dieu et les hommes ; l'espace n'a pas de perspective, elle viendra avec la Renaissance et la découverte d'autres mondes. Pour David B., cette représentation simplifiée, sans perspective, traduit bien la relation au monde qu'il vivait durant son enfance. Prisonnier consentant de ses rêves, de son imaginaire, il vit avec ses fantômes, avec lesquels il entretient un dialogue intérieur.

Dans la planche 32, il évoque tous ses ressentis. La première case occupe les deux tiers de la page. En fond, plusieurs squelettes flottent dans un espace indéfini pouvant faire supposer une multitude qui se déploie dans la nuit. Au premier plan sont alignés les trois personnages de la « Trinité », ses fantômes familiers. Il s'est figuré au second plan, s'exprimant avec véhémence. Chaque bulle contient les pensées qui se bousculent dans sa tête, mais qu'il préfère taire : son frère, la maladie qu'il a peur d'attraper, ses fantasmes guerriers, ses angoisses, sa lutte contre l'idée de la mort. Dans les trois cases du dessous, il représente le clan des résistants murés dans leur silence, chacun à leur façon.

Le graphisme simplifié de David B., avec des visages-masques très personnalisés, des aplats de noir profond et des lignes de blanc, des images sans décor de fond, offre une expression dramatique qui est le reflet de ses remous intérieurs. Son dessin – c'est sa grande force – traduit toutes ses émotions et sa difficulté d'être, bien au-delà des mots ■

Et pourquoi je parlerais ?
A sa première crise c'est moi qui ai recueilli mon frère dans mes bras !
J'ai entendu C. qui s'est tué avec son fils chanter des mantras !
J'ai vu le fou qui s'était rasé la moitié de la tête !
Mais la maladie ne m'a pas attrapé !
Gengis-Khan me comptait parmi ses guerriers !
J'ai mangé des choses inconnues !
J'ai parlé avec les morts !
J'ai dessiné toutes les batailles du monde !
Je suis l'ami des ombres !

Alors je ne réponds pas.
Oui, oui, ça va bien avec mon père.

Je ne sais pas ce que disent mon frère et ma mère mais ma soeur ne se livre pas beaucoup.

Mais, je n'ai rien à lui dire moi...

Killoffer

Six cent soixante-seize apparitions de Killoffer

album édité par L'Association en 2002 | planche 3 | 54,8 x 37,8 cm | encre de Chine sur papier | inv. 004.2.3

Thierry Groensteen

Killoffer s'éveille dans son lit. Il vient de rêver que, revenant chez lui d'un voyage (peut-être d'un festival de bande dessinée ?), il découvre dans l'évier de la cuisine une vaisselle négligée depuis trop longtemps, sur laquelle une matière organique non identifiée a proliféré ; elle lui saute au visage, ce qui a pour résultat d'y faire pousser comme champignons des petites excroissances à son effigie.

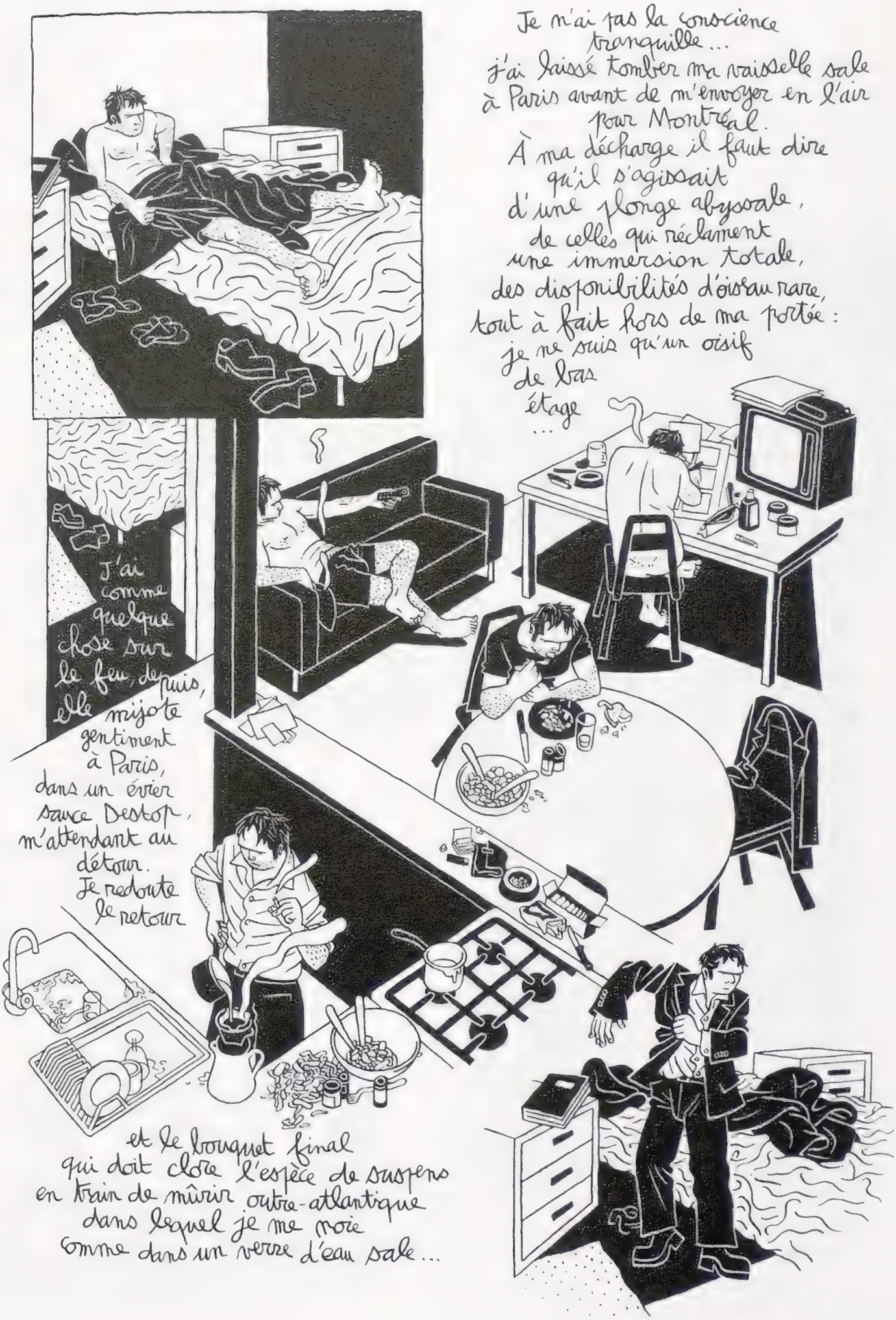
Ouf. Ce n'était donc qu'un cauchemar. Il n'y a toujours qu'un Killoffer.

En est-on bien sûr ?

Rien que dans cette planche, j'en compte six. Le premier est relativement protégé par les contours de sa case, équivalent symbolique de sa chambre. Le sixième se tient dans le même décor, finissant de s'habiller pour sortir. Mais les quatre autres semblent se partager un espace commun, celui de l'appartement ou du studio. Ubiquité de Killoffer-personnage, représenté simultanément sur le canapé, à sa table de travail, à la cuisine et assis à la table où il prend ses repas.

Le procédé de la figuration simultanée était déjà connu des artistes du Moyen Age et de la Renaissance. Cependant, le propre de la bande dessinée étant d'être narrative, le lecteur ne peut faire autrement que de se mettre en quête d'un ordre logique, c'est-à-dire d'un lien de consécution-causalité, entre les différents moments représentés. Peine perdue. Ainsi, Killoffer arbore des tenues différentes à chacune de ses « apparitions », qui pourraient laisser penser à différentes phases dans le processus consistant à se vêtir. Mais qui pourrait croire qu'il entame sa journée par dessiner, encore nu, sans même avoir pris le temps de se faire d'abord du café ? L'hypothèse d'une continuité narrative ne résiste pas à l'examen. Et le texte ne nous aide pas à y voir plus clair. En somme, tout se passe comme si il y avait bien cohabitation, dans cet espace unique, de plusieurs Killoffer. Comme notre raison récuse cette idée, nous mettons cette impression sur le compte d'une convention artistique. La suite du livre nous montrera bientôt que nous avons tort. Killoffer cohabite tellement avec ses doubles qu'il se bat contre eux, leur dispute le lit, doit protéger ses planches contre leurs facéties, se mélange à eux en une gigantesque partouze, etc. L'ambiguïté initiale du procédé de représentation sera donc levée, et l'on comprendra que le mot apparition qui figure dans le titre de l'album doit être pris au sens spectral : le logis de Killoffer est bel et bien hanté par ses clones.

Le noir et blanc, là-dedans, aide à bien séparer les différents espaces. Il est distribué de manière arbitraire, avec pour seul souci l'équilibre de la page et sa lisibilité. La table de travail projette une ombre portée ; la table à manger et ses chaises non. Comme chez le Will Eisner des années 1970 à 2000, les éléments d'architecture et de mobilier sont fortement mis à contribution pour parcelliser l'espace de la page, le proposer en même temps à une vision et à une lecture ■


Je n'ai pas la conscience tranquille...
j'ai laissé tomber ma vaisselle sale à Paris avant de m'envoyer en l'air pour Montréal.
À ma décharge il faut dire qu'il s'agissait d'une plonge abyssale, de celles qui réclament une immersion totale, des disponibilités d'oiseau rare, tout à fait hors de ma portée : je ne suis qu'un oisif de bas étage ...
J'ai comme quelque chose sur le feu, depuis, elle mijote gentiment à Paris, dans un évier sauce Destop, m'attendant au détour. Je redoute le retour
et le bouquet final qui doit clore l'espèce de suspens en train de mûrir outre-atlantique dans lequel je me noie comme dans un verre d'eau sale...

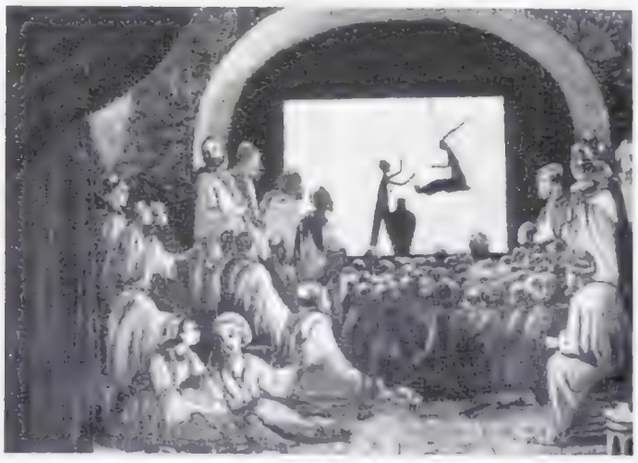
Théâtre d'ombres

Thierry Smolderen

Des mains de la grotte Cosquer à l'invention de M. de Silhouette et aux élucubrations d'un Stéphane Blanquet, en passant par le mythe de l'invention de la peinture, la culture graphique s'est toujours intéressée à la face cachée de la lumière. Dans différentes traditions, on voit même caricaturistes et marionnettistes transformer en spectacle dramatique les palpitations de ce champ de force très particulier qu'est le théâtre des ombres. Petite visite guidée et transversale, pour le plaisir des yeux, essentiellement...

| *Sur l'Epiderme*, Stéphane Blanquet, éditions Alain Beaulet, 2003 |

Le problème de l'espace, dans les arts de l'image, est un problème de relation entre les formes. Il se présente chaque fois que des points, des lignes ou des surfaces sont intentionnellement mises en relation : l'intervalle qui les sépare devient alors un vide significatif. Si les corps sont projetés sur le plan sous forme de silhouettes, ce vide perd toute profondeur, et se transforme en un « champ de force » qui permet de mettre en scène des tensions dramatiques ou psychologiques.



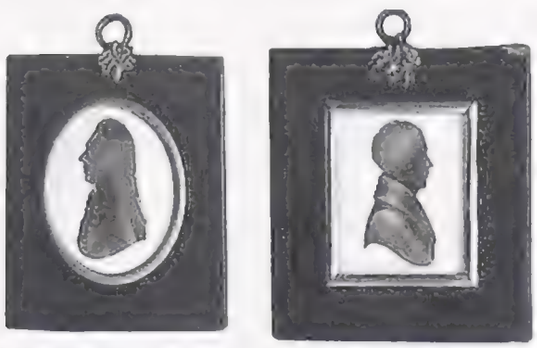
| *Théâtre d'ombres à Alger*, XIX[e] siècle |

Emerge alors un monde spatial différent du nôtre, sinon pour certaines orientations, puisqu'une silhouette projetée sur un écran blanc est englobée dans un monde plat où le haut et le bas sont orientés comme celui du spectateur.

| *Dans l'esprit des farces*, Wilhelm Busch |

De l'origine de la peinture au passe-temps de M. de Silhouette

Pline l'Ancien rapporte cette légende (racontée par Xénocrate de Sicyone) sur l'origine de la peinture : avant d'aller rejoindre son régiment, un jeune soldat rendait une ultime visite à sa fiancée. Sur le mur, la lampe projetait l'ombre du garçon et la jeune fille en traça le contour sur la paroi pour conserver son image.

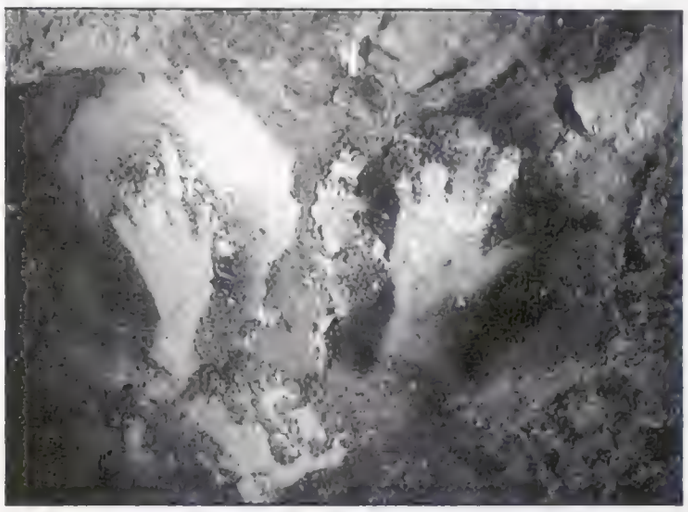


| Silhouettes anglaises de la période Régence |

Etienne de Silhouette , Contrôleur-Général des Finances à l'époque de Louis XV, était connu pour son sens de l'austérité ; peut-être était-ce le même goût pour les solutions économiques et efficaces qui avait fait de lui un très habile « découpeur de profils » : l'image était souvent projetée sur du papier noir et découpée rapidement à l'aide de petits ciseaux. Parfois rehaussée de couleur, le motif servait d'ornement pour des bijoux « à la silhouette » (au rabais, à l'économie).

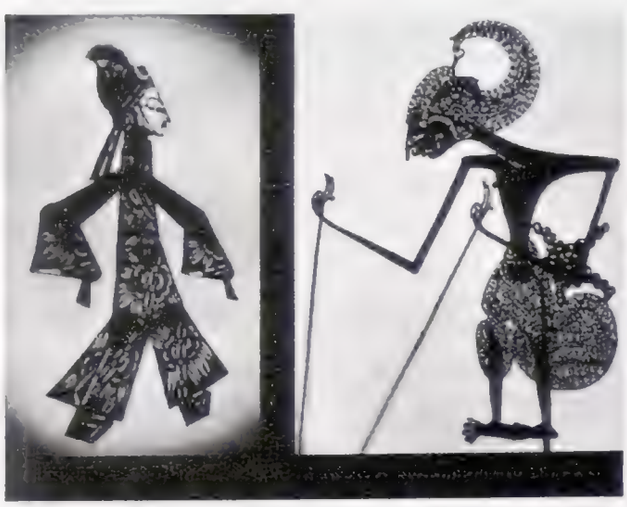
Il y avait deux types principaux de silhouettes : le motif découpé dans du papier noir et couché sur papier blanc, ou un découpage en creux dans du papier blanc, que l'on couchait ensuite sur un fond noir, souvent du satin.

Une petite histoire express du théâtre d'ombre



| La grotte Cosquer – mains négatives à doigts incomplets |

Cette réversibilité de l'effet de silhouette fait partie de la culture humaine depuis que l'homme a projeté des « mains positives » et des « mains négatives » sur les parois des cavernes. Les théâtres d'ombres orientaux jouent fréquemment sur ce type d'ambivalence : lumière ajourée ? lumière réfléchie ? Les matériaux transparents et translucides permettent d'étranges compromis avec la perception du cerveau humain.



| Ombre réellement chinoise, et ombre javanaise |

Les ombres chinoises étaient souvent présentées sous forme de suites narratives. Les poupées stylisées possédaient des articulations aux épaules, aux coudes

et aux hanches. Elles étaient faites en cuir de mouton ou en estomac d'âne et peintes de couleurs translucides, qui apparaissaient sur l'écran. On pouvait adapter différentes têtes à ces personnages à l'aide d'une fermeture placée dans le col.

Les poupées javanaises, encore plus conventionnelles, étaient dirigées par des bâtons fixés à leurs bras, qui avaient une longueur inhabituelle. Peintes et dorées, elles étaient faites dans une épaisse peau de buffle qui projetait une ombre dense. Les étranges histoires qu'elles interprétaient évoquaient les grandes épopées nationales, semblables en de nombreux points aux films mythologiques que produisit au début du XX^{e} siècle la Shadra Film Company de Bombay.

| Le « slaptsick », une invention turque ? |

Les théâtres d'ombres turcs doivent leur réputation à Karagueuz, leur principale figure, personnage de la comédie « Slapstick » et l'un des ancêtres les plus remarquables des clowns de cinéma. Les figures étaient faites de peau de chameau peintes et translucides, elles projetaient des ombres colorées. Elles se distinguaient par leurs bras courts et leurs pieds minuscules.

Karagueuz régnait dans les théâtres d'ombres d'Egypte, d'Afrique du Nord et de Grèce et son influence s'étendait naturellement à ceux d'Europe. On notera la ressemblance des personnages avec le style de Töpffer. Les interactions entre les différentes formes de projections par lanternes magiques, de théâtres d'ombre et de marionnettes avec l'origine de la bande dessinée forment, pour les historiens, un continent encore inexploré.

Dès le début du XVIII^{e}, des montreurs d'ombres donnaient des représentations dans la rue. Parmi les premiers théâtres d'ombres permanents se trouvait celui de F.D. Séraphin, l'un des plus connus d'Europe, ouvert en 1784, au Palais-Royal. La Cinémathèque conserve une remarquable collection d'ombres articulées en fer, provenant des ateliers de Séraphin.

| Les ombres articulées de Séraphin |

| Ombre articulée anglaise |

La plaque de clair-obscur animée, venant d'Angleterre, et découpée dans le métal avec des contours très nets, relevait à beaucoup d'égards de la même tradition burlesque que les jeux de Karagueuz.

| *Ally Sloper*, de Marie Duval |

Toutefois le terme d'ombres chinoises prête à confusion, l'influence turque prédominait . S'y ajoutait le goût de l'époque pour les silhouettes.

Il existait aussi, dès les années 1760, des projections d'ombres au moyen de lanternes magiques : au lieu de peindre des images sur les plaques de verre, on y appliquait de petites figures en carton, dont quelques parties étaient mobiles.

On notera la ressemblance entre le personnage ci-contre et le Ally Sloper de Marie Duval (vers 1870), sans doute le premier personnage récurrent de l'histoire de la bande dessinée de presse.

Du milieu du XVIII[e] siècle à la fin du XIX[e], on ne compte plus les méthodes visant à investir ce « champ de force » qui se crée naturellement entre des ombres évoluant dans l'espace abstrait, bi-dimensionnel, de l'écran.

L'affaiblissement du lien spatial avec le spectateur laisse intact les tensions qui se nouent entre les formes, et celles-ci à leur tour peuvent être programmées par l'artiste pour véhiculer de nouvelles significations.

| Deux paysages créés sur taches, d'Alexandre Cozens (1785) |

Les taches d'encre d'Alexandre Cozens

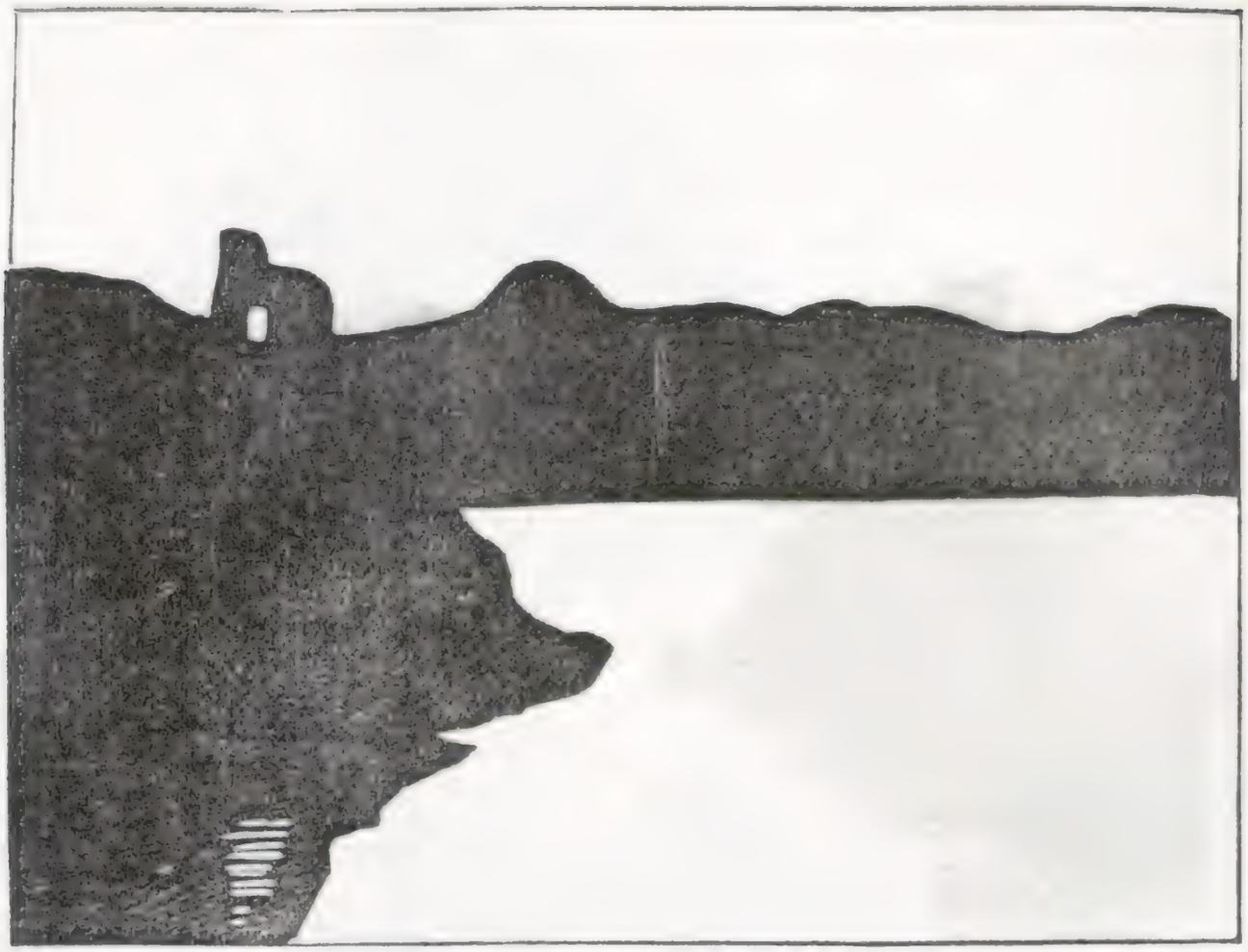
On retrouve un phénomène similaire dans un tout autre domaine, celui des taches d'encre, avec l'invention du peintre Alexandre Cozens, un contemporain de M. de Silhouette.

Celui-ci publie vers 1785 un traité pour stimuler l'invention de paysages artificiels originaux à partir de taches d'encre accidentelles :

« A n'en pas douter, on passe trop de temps à copier les œuvres faites par d'autres, ce qui tend à l'affaiblissement de la faculté inventive : je n'hésiterai pas même à affirmer que l'on peut également gaspiller trop de temps à copier les paysages naturels.

J'ai déploré l'absence d'une méthode fondée sur l'automatisme et suffisamment efficace pour stimuler les idées d'un esprit ingénieux ayant des dispositions pour l'art du dessin.

| Boîte à jeu d'ombres |



| *The Art of Amusing*, Frank Bellew, 1866 |

Faire une esquisse... c'est faire passer ses idées de l'esprit à la feuille de papier... faire des taches, c'est créer des figures variées... produire accidentellement des formes... à partir desquelles des idées viennent à l'esprit... faire une esquisse, c'est donner une forme à des idées que l'on invoque en faisant des taches. »
(*Nouvelle Méthode pour stimuler l'invention dans la composition dessinée de paysages originaux*, 1785)

On reconnaît, bien sûr, dans ces expériences, la première esquisse d'un espace projectif de nature psychologique ou cognitif, thème qui prendra une immense importance au XX[e] siècle.

L'art de s'amuser

La technique de gravure sur bois, qui domine l'illustration au XIX[e], incite les dessinateurs à multiplier les références aux théâtres d'ombres et à tous ses dérivés ludiques. L'ombre est à la fois un gain de temps et une attraction toujours séduisante pour le regard. Le papier devient un véritable terrain de jeu, qui rappelle aux petits lecteurs le pouvoir d'évocation et de transformation d'une main jouant dans un rayon de lumière.
Les manuels ludiques de la deuxième moitié du XIX[e] siècle regorgent d'activités de ce genre. Dans *The*

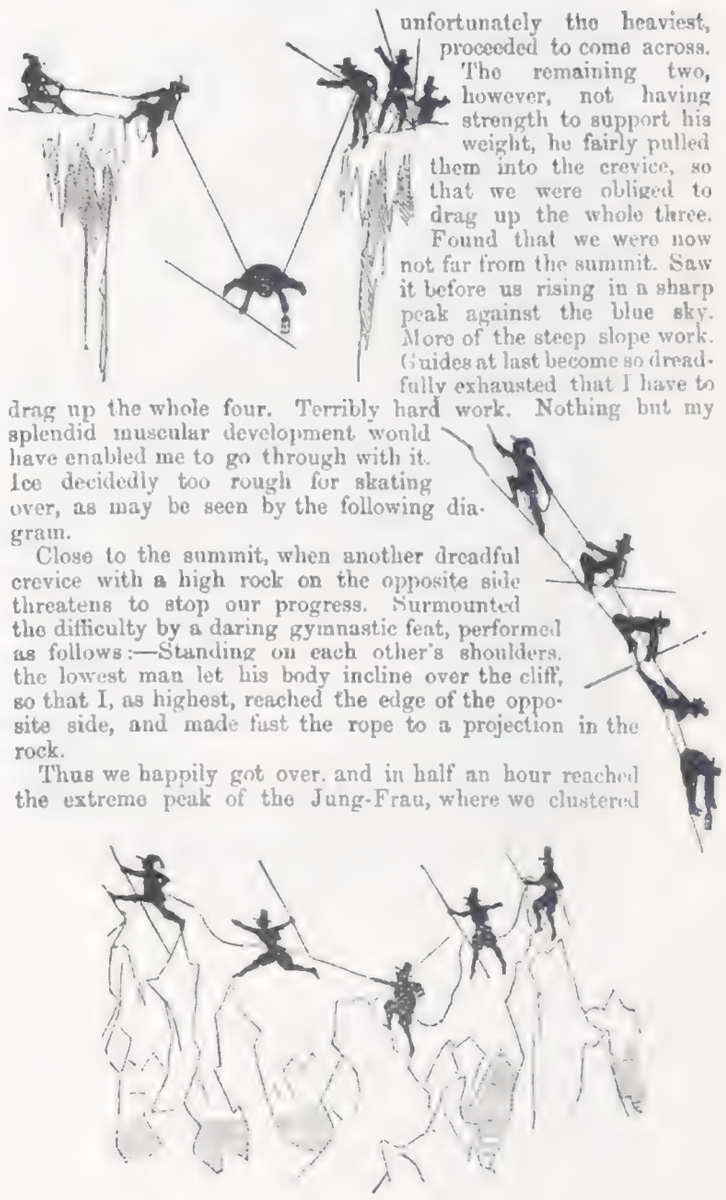
| *Harper's New Monthly*, Jan. 1860 |

Art of Amusing, le dessinateur Frank Bellew, un des pionniers de la bande dessinée américaine, décrit un jeu graphique basé sur des effets de transparence.
Dans les pages du *Harper's Monthly* auquel le même Bellew collabore, un dessinateur anonyme propose une façade d'ombre tout à fait surprenante.

Hypothèses d'humanité

Deux des plus grands caricaturistes et illustrateurs du XIX[e], le Français J.J. Grandville et l'Anglais George Cruikshank, s'amusent à peupler les pages de leurs livres de silhouettes minuscules qui s'agitent dans les marges et les interstices du texte, comme aimaient déjà à le faire les peintres enlumineurs dans les manuscrits du Moyen Âge.
Ici, le blanc du papier devient un espace théorique qui correspond sans doute à une sorte de sténographie visuelle, une façon de raconter des événements sous forme de diagrammes, d'ébauches et d'hypothèses.

« Je dirais que ce qui constitue surtout le grotesque de Cruikshank, c'est la violence extravagante du geste et du mouvement, et l'explosion dans l'expression. Tous ses petits personnages miment avec fureur et turbulence comme des acteurs de pantomime. Le seul défaut qu'on puisse lui reprocher est d'être souvent plus homme d'esprit, plus crayonneur qu'artiste, enfin de ne pas toujours dessiner d'une manière assez consciencieuse. On dirait que, dans le plaisir qu'il éprouve à s'abandonner à sa prodigieuse verve, l'auteur oublie de douer ses personnages d'une vitalité suffisante. Il dessine un peu trop comme les hommes de lettres qui s'amusent à barbouiller des croquis. Ces prestigieuses petites créatures ne sont pas toujours nées viables. Tout ce petit monde minuscule se culbute, s'agite et se mêle avec une pétulance indicible, sans trop s'inquiéter si tous ses membres sont bien à leur place naturelle. Ce ne sont trop souvent que des hypothèses humaines qui se démènent comme elles peuvent. »
(Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes étrangers », 1857, *Ecrits sur l'art.*)

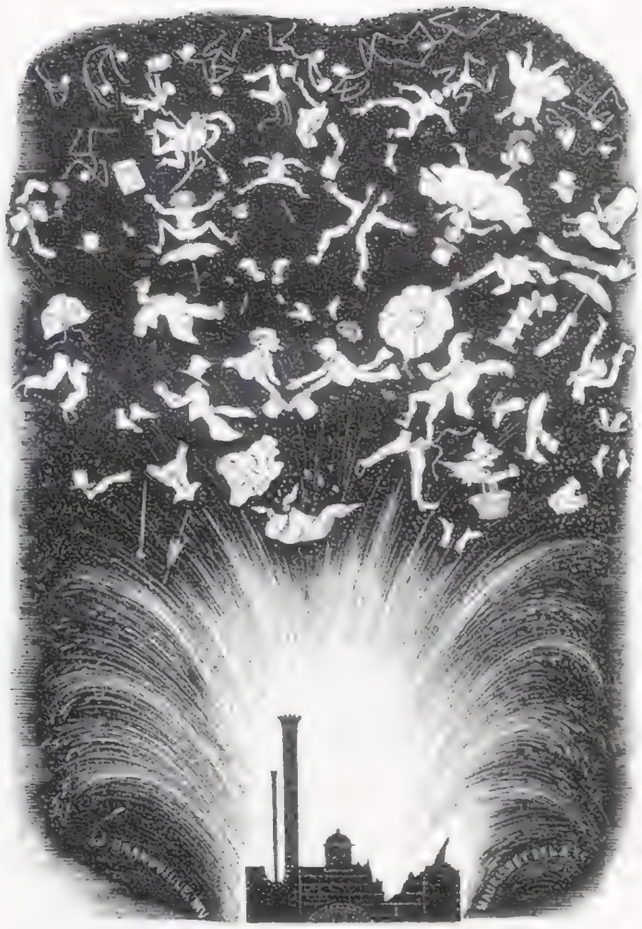


A A 2

Culs de lampes et figures marginales, dans les *Almanachs* de Cruikshank (1835-1843)

Dans *Petites Misères de la Vie humaine* (1843), J.J. Grandville clôture le livre par une ribambelles de petites figures diagrammatiques (proches de celles que dessine Cruikshank à la même époque). L'ensemble finit par exploser en feu d'artifice.

Cet aspect de diagramme, d'hypothèse d'humanité, pour reprendre le mot de Baudelaire, on le retrouve aussi dans quelques histoires du français Caran d'Ache, à la fin du siècle. Caran d'Ache est évidemment l'un des plus grands créateurs du théâtre d'ombres, ce qui établit bien le lien entre le spectacle, d'un côté, et le récit dessiné, de l'autre.



| *Petites Misères de la Vie Humaine*, J.J. Grandville, 1843 |

L'Epopée de Caran d'Ache

Les représentations de *L'Epopée*, de Caran d'Ache, au Chat Noir, constituent sans doute l'apogée de la tradition du théâtre d'ombres.

| *L'Epopée*, spectacle d'ombres néo-chinoises de Caran d'Ache au Chat Noir, 1886 |

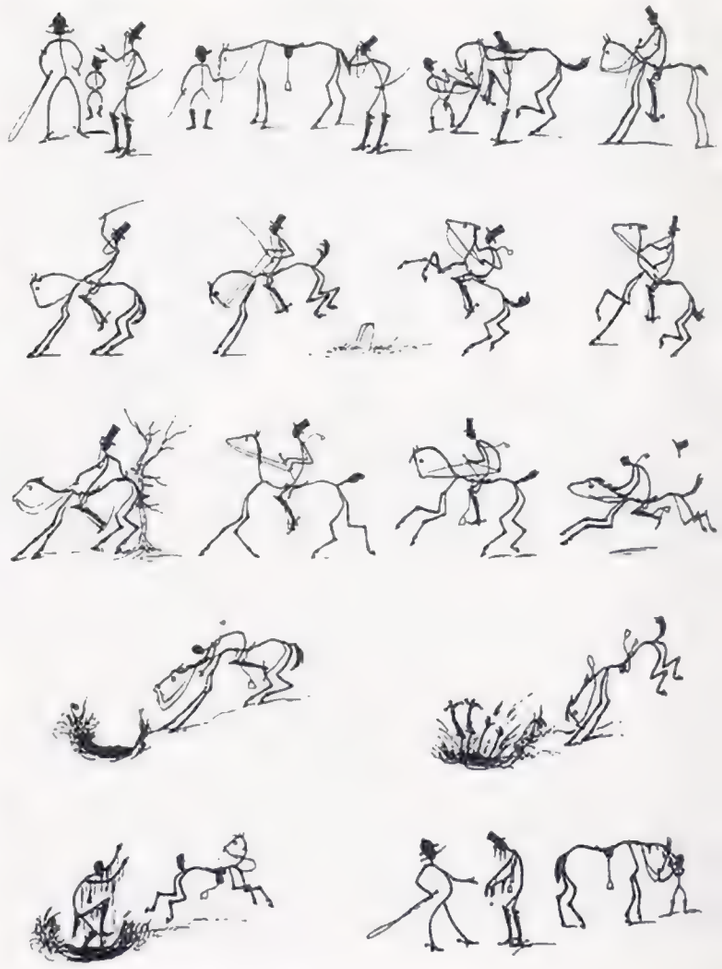
Caran d'Ache était le descendant d'un officier de Napoléon. Fasciné par ces pages d'histoires glorieuses – mais capable aussi de s'en distancer, à l'occasion –, il en avait tiré un spectacle d'une richesse d'invention technique inégalée.

Par ailleurs, Caran d'Ache est sans doute le premier à avoir reconstruit un espace tri-dimensionnel à partir du champ de force de l'écran de projection d'ombres. Frappés par ses effets de perspective et de mouvement, certains spectateurs prétendaient que son théâtre d'ombres du cabaret du Chat Noir était apte à suggérer

| *L'Epopée*, Caran d'Ache, 1886 |

des mouvements de foules qu'aucune scène d'Opéra, envahie par des centaines de figurants, n'aurait pu suggérer !

Les histoires en images que Caran d'Ache multiplie dans la presse humoristique de la fin du siècle n'ignorent pas la technique du silhouettage, mais n'en usent que très occasionnellement. D'autres dessinateurs de



| *Sonntagsreiter-Typen*, anonyme |

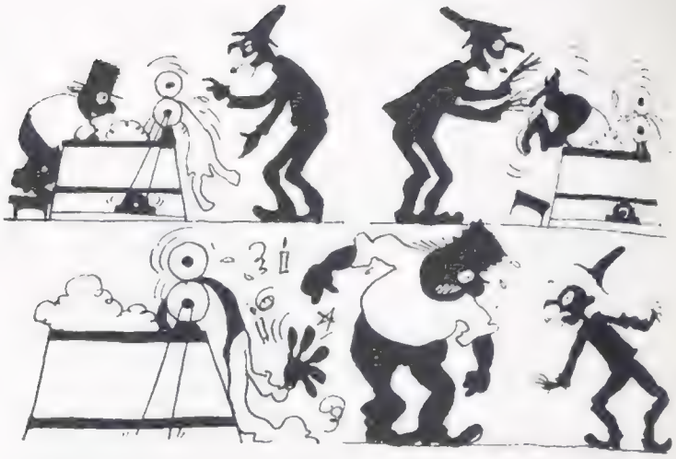
| *La Lettre de Napoléon à Murat*, Caran d'Ache, parution en album : 1898 |

la même période pratiquent aussi cet « exercice de style » que les lecteurs du temps ne pouvaient manquer de référer au théâtre du Chat Noir : ainsi Tinant, dans *La Caricature*, ou Stop, dans *Le Journal amusant* – pour ne citer qu'eux.

On sait que Caran d'Ache avait trouvé dans l'école allemande de l'hebdomadaire satirique munichois *Fliegende Blätter* le modèle de ses histoires sans paroles. Il n'est pas exclu qu'il y ait aussi trouvé d'autres éléments d'inspiration. Sa fameuse page de la *Lettre de Napoléon à Murat* ne présente-t-elle pas quelque similitude avec cette autre planche intitulée *Sonntagsreiter-Typen* (le cavalier du dimanche), issue des *Blätter* – dont nous ne connaissons malheureusement ni l'auteur ni la date exacte de parution ?

Un grand admirateur de la geste chevaleresque impériale comme le Belge Jacques Laudy – l'un des dessinateurs dont s'entoura Hergé lorsqu'il créa le journal *Tintin* – n'ignorait rien de *L'Epopée* de Caran d'Ache. S'il s'en inspira ponctuellement pour *Gust le flibustier*, dans *Bravo* en 1946, puis, de façon plus évidente, dans les *Aventures d'Hassan & Kaddour* (scénario Jacques Van Melkebeke) que publia *Tintin* à partir de 1948, il en récupéra la technique de façon systématique dans une série de *stop-comics* sans paroles. Ces *Silhouettes* parurent en demi-planches dans *Chez Nous* et son pendant néerlandophone *Ons Volkske* (1952), des publications du groupe Standaard. Ce sont, pour l'essentiel, des figures grotesques jouant du trait et de la silhouette, dans des petites saynètes surréalistes dont le style évoque aussi

bien Arthur Rackham qu'Anton Pieck. (Elles ont été reprises en album à tirage limité chez Blues, en 1981.)



| *La Machine à faire des géants*, Jacques Laudy, 1948 |

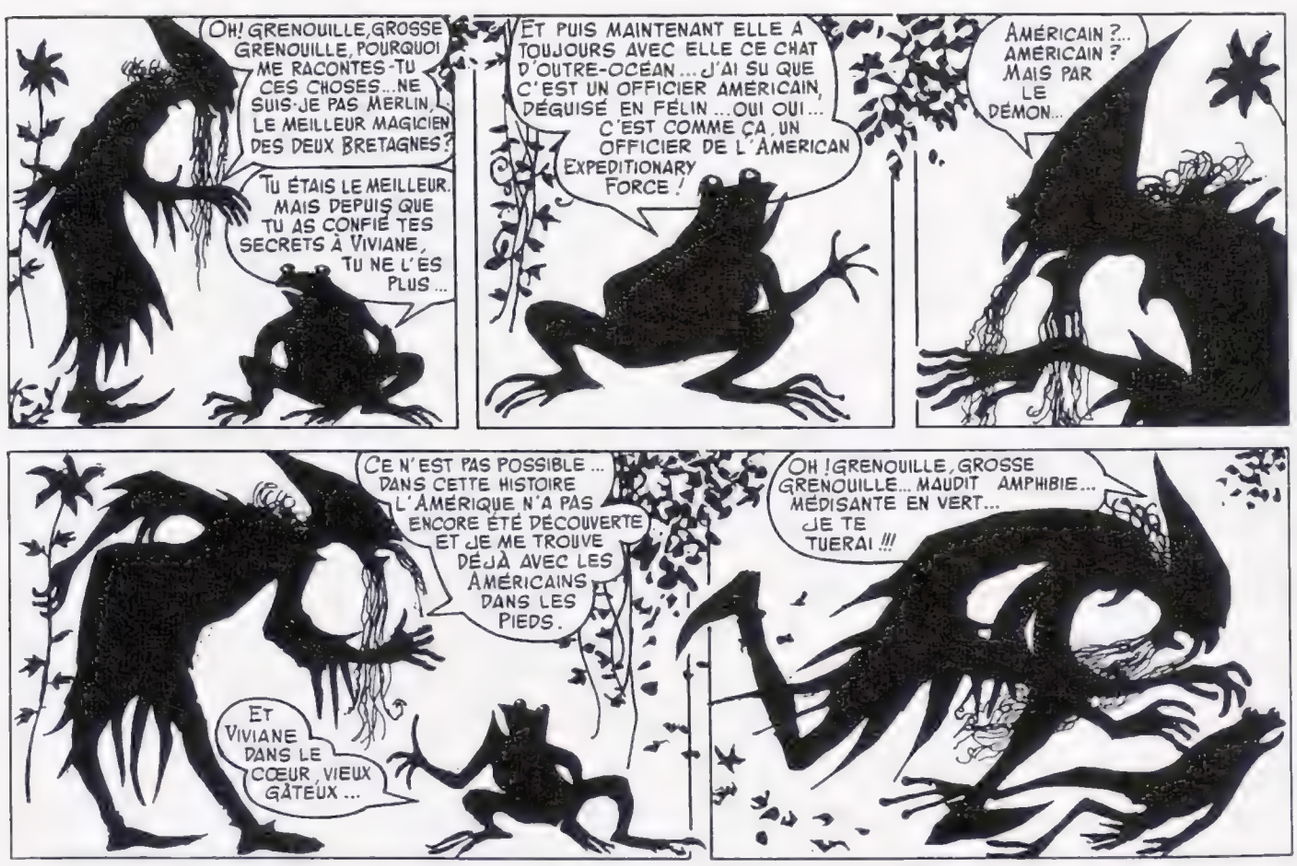
Ombres d'aujourd'hui

Puisant aux mêmes sources, Hugo Pratt avait naguère choisi d'introduire un épisode des aventures de Corto Maltese (*Les Celtiques*) par deux pages où la silhouette ombrée de Merlin dialogue avec celle d'une grenouille. Au bas de la deuxième planche, le champ s'élargit, faisant apparaître Corto de dos, et le lecteur comprend alors qu'il assistait, avec lui, à un spectacle d'ombres. Reconnu (avec son mentor Milton Caniff) comme l'un des maîtres du noir et blanc en bande dessinée, Pratt rendait sans doute là un hommage discret à l'une des sources de cette esthétique du clair obscur.

Un autre géant, André Franquin, avait trempé son pinceau dans la suie pour donner corps à ses *Idées noires* qui ont fait les beaux jours du *Trombone illustré* puis de *Fluide glacial*.

| *La Revanche du cochon*, Jacques Laudy, 1948 |

Ces derniers temps, quelques dessinateurs se sont remis à explorer le champ de force des ombres. Frank le Gall (avec son frère Pierre au scénario) a donné chez Dargaud deux volumes de ses *Petits Contes noirs* (*La Fin du monde*, 2000, et *La Biologiste n'a pas de culotte*,



| *Les Celtiques*, « *Burlesque entre Zuydcoote et Bray-Dunes* », Hugo Pratt, éditions Casterman, 1980 |

| *La Fin du monde et autres petits contes noirs*, Pierre & Frank Le Gall, éditions Dargaud, 2000 |

| *La Nouvelle aux pis*, Blanquet, éditions Cornélius, 2001 |

2001, coll. "Poisson Pilote"). Alternant les pages aux images encadrées et celles où les silhouettes flottent librement dans le blanc, ces albums sont une collection de petites fables auxquelles le travail d'ombres ne confère guère de qualité particulière, et paraît plutôt destiné à autoriser un dessin rapide, peu élaboré.

D'une autre facture sont les peintures corporelles de Stéphane Blanquet, qui réussissent l'hybridation de deux écrans picturaux particulièrement importants dans l'histoire : le corps féminin et le théâtre d'ombre. Ses bandes dessinées, elles, jouent sur les transparences colorées dans l'esprit des jeux de sociétés que décrivaient Bellew au XIX^{e} siècle.

Pour conclure, citons encore Geneviève Gauckler, qui, dans *L'Arbre génialogique* (L'An 2, 2003) s'amuse à combiner des échantillons graphiques comme d'autres combinent les segments d'ADN, pour générer des monstres des plus réjouissants.

| *Sur l'Epiderme*, Stéphane Blanquet, éditions Alain Beaulet, 2003 |

| *L'Arbre génialogique*, Geneviève Gauckler, éditions de l'An 2, 2003 |

De plus en plus, nos écrans deviennent des espaces composites, où des objets sont mis en rapport de manière spéculative et aléatoire. Et si l'histoire du théâtre d'ombres venait à peine de commencer ?... ■

Merci à Didier Pasamonik pour les précisions concernant Laudy et à Thierry Groensteen pour divers ajouts au texte d'origine – lequel avait été conçu pour le site Coconino-world et peut toujours être consulté en ligne à l'adresse : www.station-delta.com/station02/dossier_ombres/doss_ombres.htm

Indications bibliographiques

C.W. Ceram, *Archéologie du Cinéma*, Paris, Plon, 1966.

A.P. Oppé, *Alexandre & John Robert Cozens*, Londres, Adam and Charles Black, 1952.

Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1971.

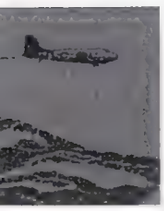
Mariel Oberthür, Jérémie Benoit, Pierre Lefranc (*et alii*), *Napoléon au Chat Noir, l'Epopée vue par Caran d'Ache*, Paris, Musée de l'Armée, Adam Biro, 1999.

Thierry Groensteen, *Les Années Caran d'Ache*, Angoulême, Musée de la Bande Dessinée, 1998.

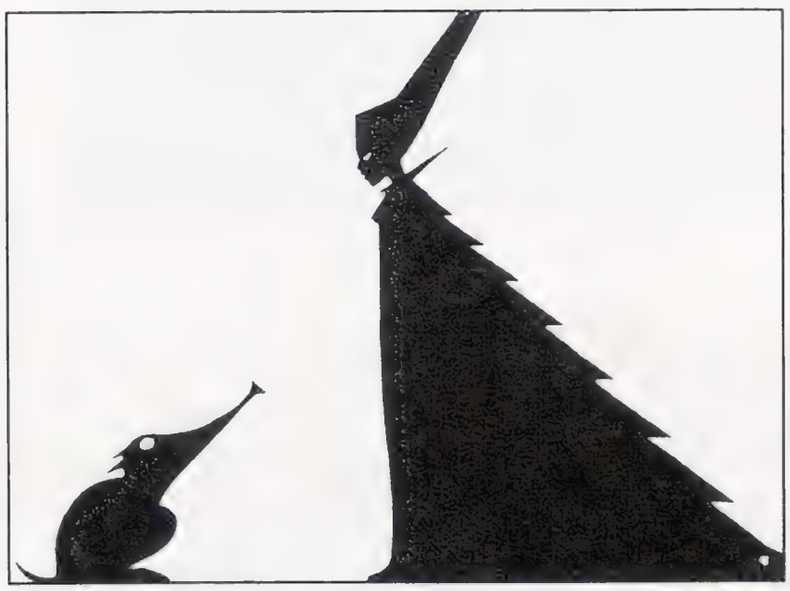
Et, pour la notion de « champ de force » :
H.A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the ancient Near East*, University of Chicago Press, 1951.

Ombres animées

Gilles Ciment



Reprenant le flambeau du théâtre d'ombres, le cinéma d'animation a développé un genre à part entière : le film de silhouettes. Pierre Jouvanceau y a consacré sa thèse de doctorat en esthétique et sciences de l'art à la Sorbonne, qu'il a ensuite adaptée en vue de sa publication. L'ouvrage dissipe quelques idées reçues, répare quelques injustices et offre une synthèse historique et esthétique essentielle.



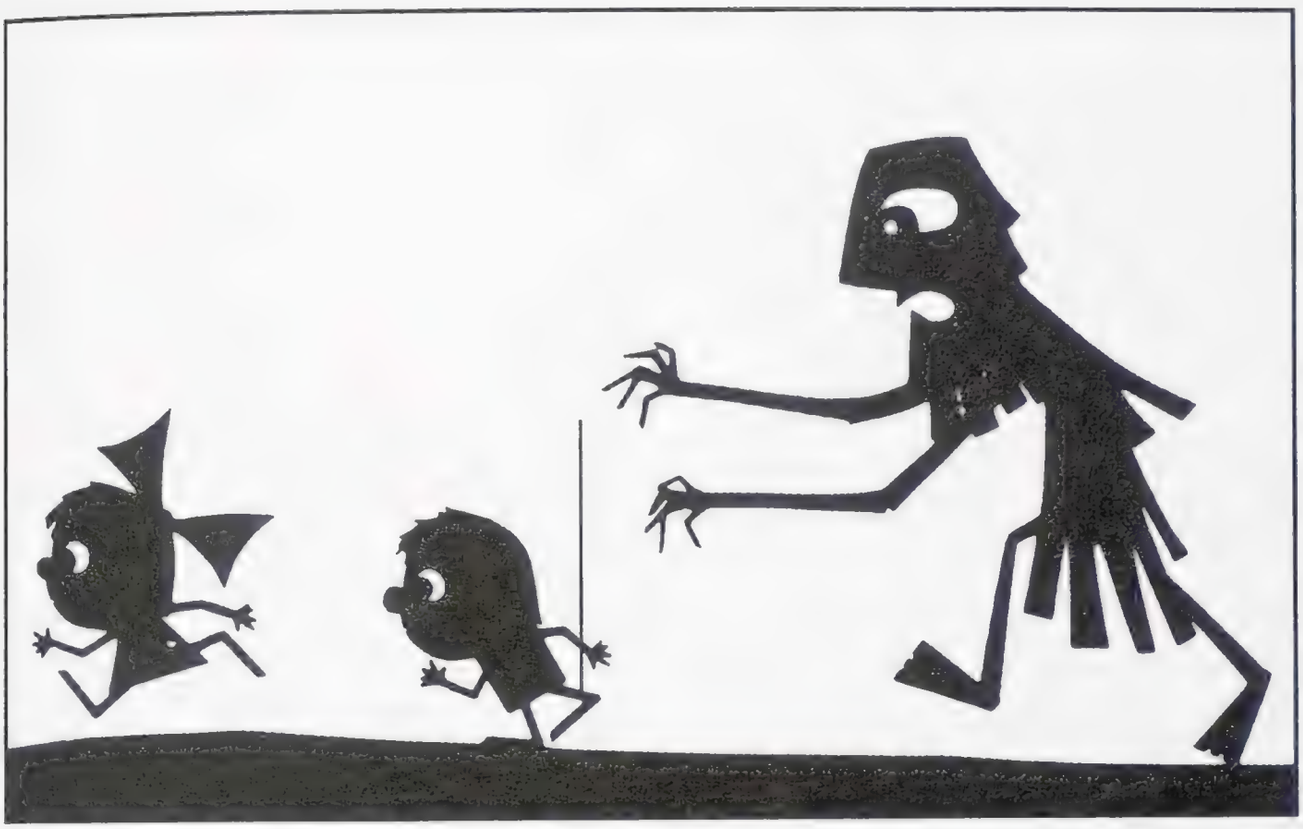
| *La Reine cruelle* (*Princes et princesses*), Michel Ocelot |

Le superbe film de Michel Ocelot *Princes et Princesses* (2000) fut, pour le large public qui vint au film grâce au triomphe précédent de *Kirikou et la sorcière*, la révélation d'une forme esthétique originale, qu'il crut nouvelle d'autant que ni le réalisateur ni les médias ne jugèrent bon (par omission ou par ignorance) de préciser ce que ces contes en papiers découpés devaient à un long héritage, et en particulier aux films de l'Allemande Lotte Reiniger, dont le chef-d'œuvre, *Les Aventures du Prince Ahmed* (1926), avait déjà en son temps occupé cette place d'œuvre unique occultant précurseurs et successeurs.

Bien documenté, l'ouvrage de Pierre Jouvanceau présente néanmoins le défaut d'être chiche en iconographie, même si le cahier de 16 pages réunissant 32 illustrations permet au profane de suivre un propos énoncé de façon parfois un peu austère.

Dans sa première partie, l'essai examine les conditions d'émergence du film de silhouettes, au long d'une chaîne qui relie différentes traditions populaires : d'une part le théâtre d'ombres européen, art de colporteur et de forain qui acquit ses lettres de noblesse avec les immenses succès populaires du théâtre de Séraphin puis du cabaret du Chat Noir, et habitua le public à une forme de spectacle exclusivement composée d'ombres et de lumière, qu'on appelle abusivement « ombres chinoises » ; d'autre part les silhouettes découpées, artisanat très populaire à l'origine, dont les images de pur contraste noir et blanc ont touché durablement toutes les couches de la société, notamment grâce à Etienne de Silhouette qui lui légua son nom au XVIII[e] siècle, et à Johan-Kaspar Lavater, inventeur de la physiognomonie, qui trouvait dans la silhouette un support d'analyse idéal. Ces deux formes d'expression, l'une fixe (la silhouette découpée), l'autre animée (le théâtre d'ombres), qui délivrent des images proches

| *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, Lotte Reiniger |



| *Wie man Berge versetzt*, Bruno Böttge |

mais distinctes, se sont rencontrées grâce au cinéma dans le film de silhouettes, dont *The Sporting Mice* (1909) est le plus ancien représentant avéré. Ce chapitre historique en établit la chronologie, jusqu'à *Princes et Princesses*, en passant par les classiques de Charles Armstrong, Lotte Reiniger, Bruno Böttge, Tony Sarg, Noburu Ofuji et Pierre Hébert…

La deuxième partie examine en détail les silhouettes elles-mêmes, d'abord en tant qu'images (complément au présent dossier), puis dans leur version animée, tandis que la troisième partie analyse les différents agents qui régissent l'organisation spatiale et temporelle des films en question. Une quatrième partie conclut en abordant les facteurs par lesquels le cinéma de silhouettes a tenté (et tente encore) d'accéder à des dimensions nouvelles (la couleur, les films composites). Cependant l'auteur n'ouvre pas son propos aux nouvelles techniques (animation par ordinateur, animations Flash), où les « ombres chinoises » connaissent pourtant aujourd'hui un regain d'intérêt certain. C'est qu'il a choisi d'exclure de son historique et de son analyse les films dont la technique relève du dessin animé ou du papier découpé (de *En route* d'Emile Cohl aux *Taches de la vache* de Paul Driessen) et qui ne sont pas légitimes à ses yeux parce que non pourvus

| *The Clown and His Donkey*, Charles Armstrong |

d'éclairage postérieur, selon la tradition du théâtre d'ombres. Une distinction par la technique de production d'images (et non par la forme esthétique) pour le moins exclusive, qui écartera par exemple de son corpus *Mauvaise Graine*, l'ambitieux long métrage dont Stéphane Blanquet a le projet… ■

Pierre Jouvanceau, *Le Film de silhouettes*,
Le Mani, Genova, 2004.
Disponible en trois langues : une édition en italien (274 p.), une autre bilingue français (264 p.) et anglais (250 p.).

ces bêtes qui parlent

La constellation des chats 152
Vincent Baudoux

Des souris, des hommes 158
Clément Lemoine

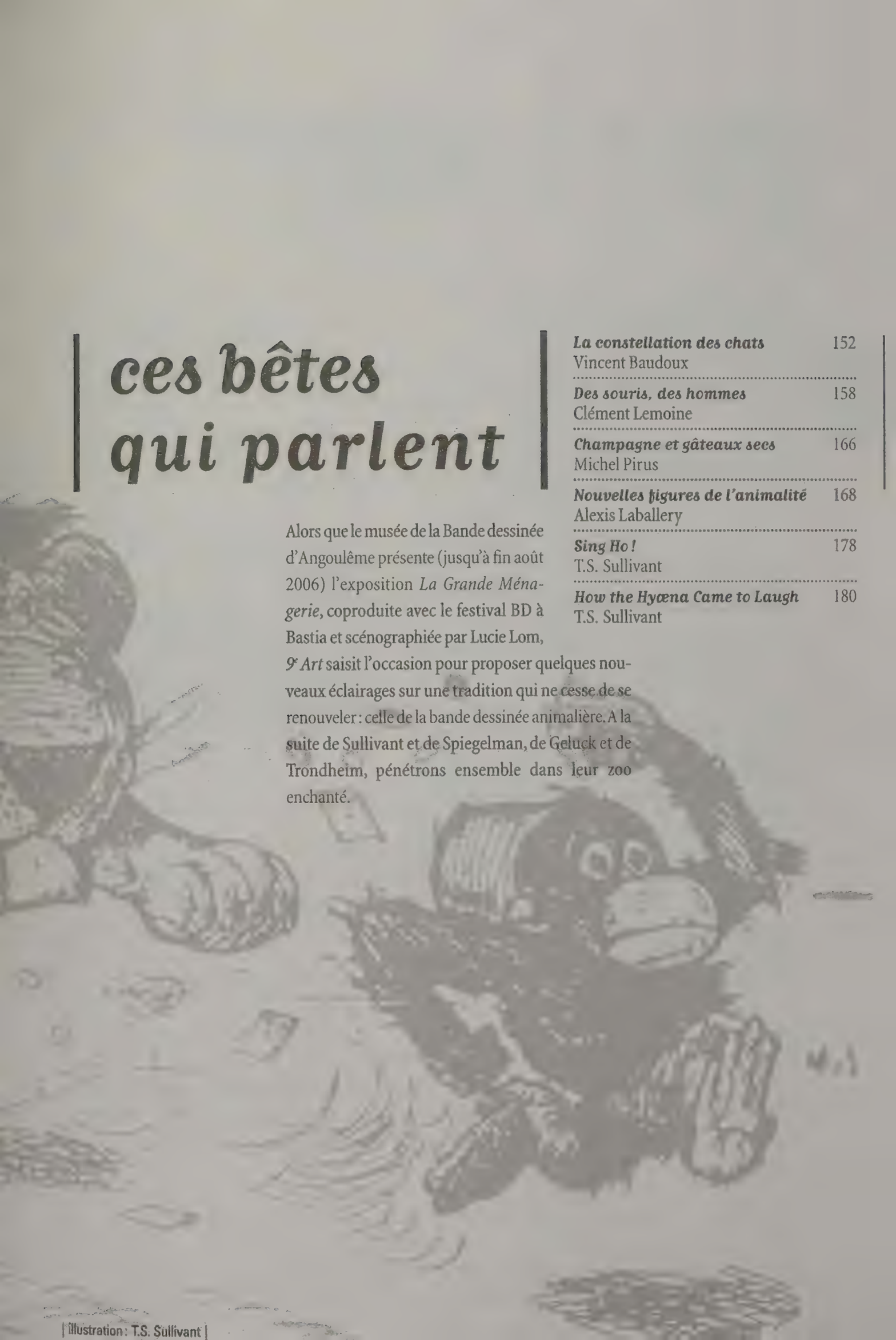
Champagne et gâteaux secs 166
Michel Pirus

Nouvelles figures de l'animalité 168
Alexis Laballery

Sing Ho ! 178
T.S. Sullivant

How the Hyœna Came to Laugh 180
T.S. Sullivant

Alors que le musée de la Bande dessinée d'Angoulême présente (jusqu'à fin août 2006) l'exposition *La Grande Ménagerie*, coproduite avec le festival BD à Bastia et scénographiée par Lucie Lom, *9e Art* saisit l'occasion pour proposer quelques nouveaux éclairages sur une tradition qui ne cesse de se renouveler : celle de la bande dessinée animalière. A la suite de Sullivant et de Spiegelman, de Geluck et de Trondheim, pénétrons ensemble dans leur zoo enchanté.



| illustration : T.S. Sullivant |

La constellation des chats

Vincent Baudoux

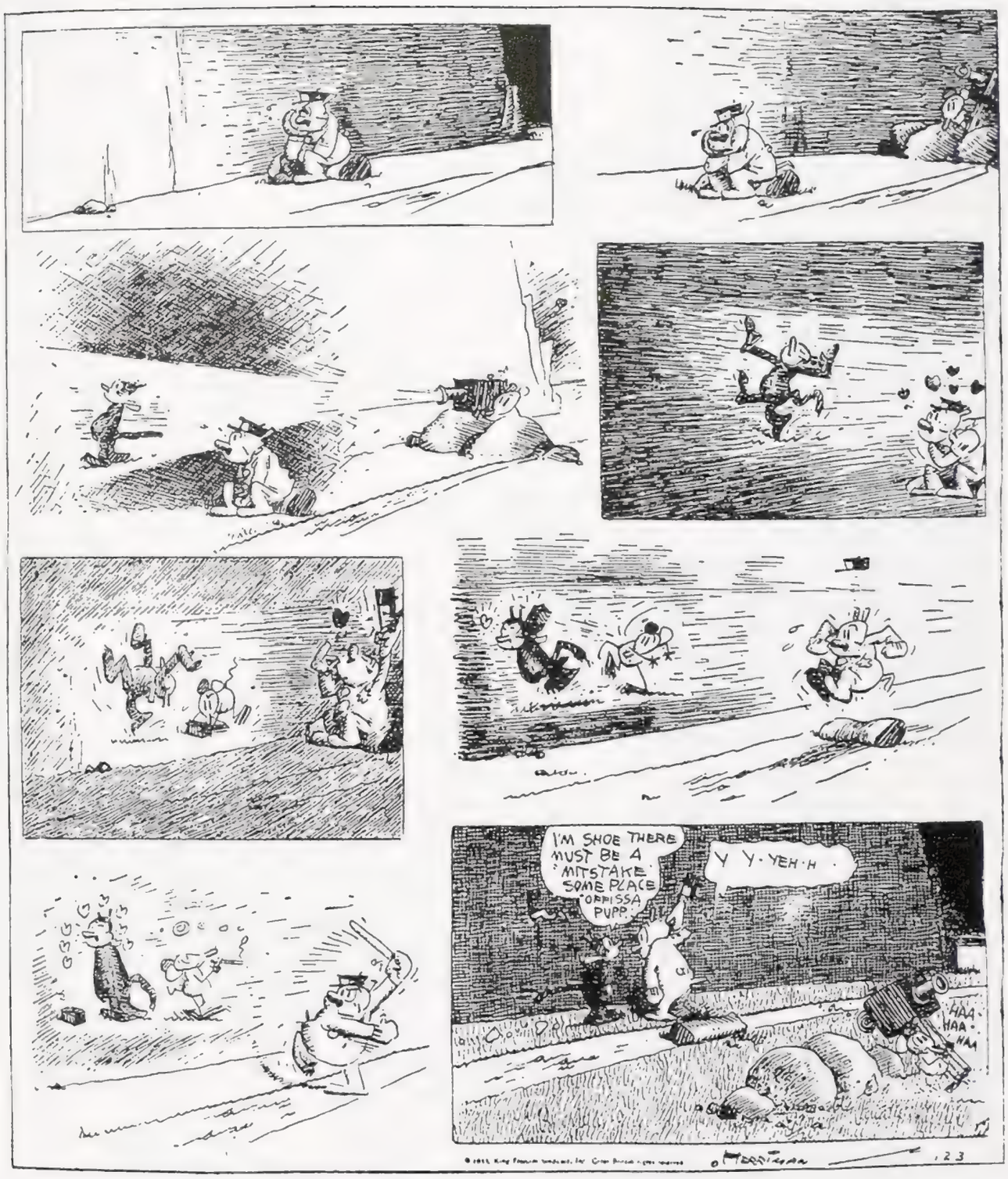
Peut-on imaginer la bande dessinée sans ses chats ? Après tout, sans l'acharnement de William Randolph Hearst, magnat de la presse américaine au début du vingtième siècle, la série Krazy Kat *d'Herriman, qui initie toutes les autres sur ce thème, était condamnée car de peu de portée commerciale.*

Cela se comprend, tant la grande idée de *Krazy Kat* est parallèle à celle de l'art pictural de son époque : se passer de la représentation rigidifiée par ses conventions de temps, de lieu, d'action. Il n'est donc pas étonnant que Picasso en fut l'un des plus fervents admirateurs. Le parallèle ne s'arrête pas là, car autant Picasso est curieux de l'art nègre, autant Herriman témoigne de respect pour les cultures et les signes graphiques des Navajos et des Hopis, en même temps qu'il intègre le graphisme des panneaux d'affichage et des premiers billards électriques ! Si la narration se résume presque au triangle Ignatz Mouse (la souris), Krazy Kat et Officer Pupp (le gros chien), elle se nourrit de paradoxes et d'inversions tant il est impossible de comprendre si, entre les protagonistes, il s'agit d'amour ou de haine, et si la brique lancée par Ignatz à la tête de Krazy est douceur ou douleur. Il en va de même de l'instabilité du langage, qui emprunte à toutes les sources et superpose les registres, du phonétisme à l'argot hispanique, par exemple.

Herriman touche ici à l'un des fondements de la bande dessinée qui saute souvent, sans choisir, du mode spatial au mode verbal et inversement. Ainsi, outre « l'erreur » du redoublement des « K » de Krazy Kat, « belle » devient « bell » (cloche), mot que les personnages prennent aussitôt au mot ! Inconfort des signes encore, lorsque le paysage ou le décor changent de case à case, le jour succédant illico à la nuit, ou lorsque le dessin du titre se modifie à chaque planche. Indécision de la sexualité, car nous ne saurons jamais avec certitude si *Krazy* est chat ou chatte. Herriman introduit dans la bande dessinée ce concept nouveau de la science et de l'art de son temps : l'incertitude.

| *Félix the Cat - Tout se passe derrière l'écran*, Pat Sullivan, 1926 |

Compère quasi contemporain de Krazy Kat, Felix the Cat, de Sullivan, est issu des premiers dessins animés. Ce chat se comporte et raisonne en humain. Conçu dans une optique de diffusion planétaire, faisant sauter l'obstacle de la langue, il est muet. Ne reste donc que le visuel. Ce qui, loin d'être un handicap, devient un avantage, car le moindre indice, du plus petit signe du décor au corps du chat, notamment son appendice caudal, devient signe ou objet, canne à pêche, périscope, crochet, point d'interrogation… Tout peut advenir. L'imagination active les signes, dans un grand processus de métamorphose continuelle, donnant des scénarios imprévisibles, contradictoires, graves et drôles, qui atteignent leur paroxysme lorsque l'auteur raconte un film en train de se réaliser, par exemple. *Felix the Cat* sera le premier dessin animé sonore, quoique non synchronisé (c'est Disney qui réussira la première synchronisation, un peu plus tard, non pas avec un chat,



| *Krazy Kat*, George Herriman, planche du 10 décembre 1933 |

mais avec une souris nommée Mickey), et le premier chat de la télévision naissante, en 1930, pour la NBC Télévision. Il sera le premier à passer du dessin animé aux publications dans les journaux, et un des premiers à pratiquer le *merchandising* à échelle industrielle. Son potentiel reste si énorme, aujourd'hui encore, que l'un des sites-phares de la bande dessinée numérique, *When I am King* de Demian5, lui rend hommage et s'en inspire. Quant au sexe, sans quoi tout ce qui précède ne serait qu'aimable jeu formel, *Felix the Cat* n'est pas en reste, notamment avec *Felix in love* en 1922.

Les chats de Saul Steinberg, d'Albert Dubout, puis de Ronald Searle et de Tomi Ungerer apportent une autre pierre à cette constellation, parce qu'ils indiquent qu'ils sont avant tout du dessin. Ces auteurs trouvent avec leurs chats de purs moments de plaisirs graphiques. Ils inventent des signes quasi picturaux, qui cheminent en parallèle à l'art contemporain de leur temps, par la mise en avant du médium, de son indépendance lentement reconquise après tant d'années de colonisation des contenus. Il faut signaler la convergence des dessins de Steinberg avec les travaux de Paul Klee, un

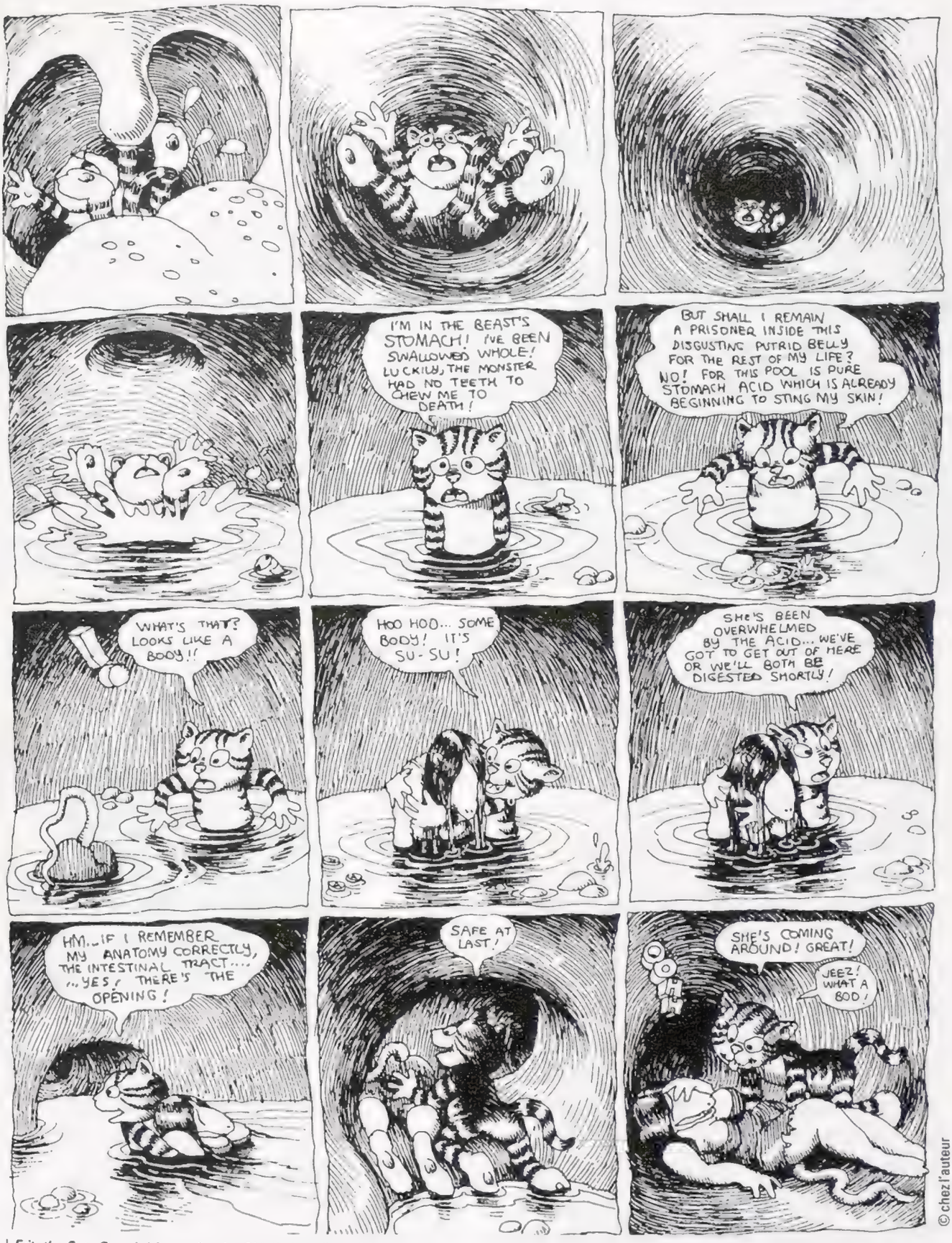
des géants de l'Art pictural du vingtième siècle. Certains extraits des *Esquisses pédagogiques* de 1925 pourraient avoir étés écrits pour les images de Steinberg : « *Une ligne active prenant librement ses ébats. Promenade pour la promenade, sans but particulier. Cette même ligne avec des formes d'accompagnement...* ». Cependant, à la différence de Klee, qui réfléchit comme un artiste de la première moitié du XX^{e} siècle, Steinberg aborde de front le monde contemporain et les médias. Il y a aussi du Picasso chez Steinberg, lorsqu'il inverse la relation séculaire du modèle au dessinateur, en contraste à la tradition normative qui décidait d'abord d'un modèle, d'un motif, que l'on essaye ensuite de transcrire comme on peut. Quant au sexe, puisqu'il est à l'origine de toute vie, s'il y en a peu chez Steinberg (son flair lui fait préférer le nez, soutenant que là, Freud s'est trompé), Dubout est le premier à oser dessiner des trous du cul (en gros plans). Searle y va d'enlacements *very british* (on le fait, mais les formes sont sauf sous la fourrure – honey soit qui mâle y pense). Tandis que Ungerer, exceptionnellement, préfère ne pas trop en montrer, réservant ses ardeurs pour Jo, gamin qui refuse les baisers de sa maman, faisant d'un mignon petit chat un horrible petit monstre.

| dessin publicitaire *Abracadabra* par Tomi Ungerer, 1979 |

Lorsqu'il deviendra sexuellement mature, Jo imitera *Slowburn*, de Franquin et Gotlib, soixante vignettes d'une partie de pattes en l'air intensives, se terminant en caricature de revendication féministe. Il faut évoquer cette lignée de chats qui s'embourgeoisent au contact des « Golden sixties », *Poussy*, *Chaminou* (flic d'un ordre végétarien), *Pantoufle*, dont le nom est déjà tout un programme. Ils sont célibataires, sans doute castrés. Dans cette veine, le pompon revient cependant à *Garfield*, plus récent, matou gras, heureux, imbécile, logé, nourri, chauffé et blanchi, ravi à l'idée de ne rien faire, qui reçoit le luxe au quotidien sans qu'il ait à le demander ni à se battre pour l'obtenir. Pour le dire en deux mots : irresponsable et infantilisé. Un chat qui serait comme un coq en pâte, à l'image du consommateur gavé que nous aspirerions tant à devenir, ce qui explique sans doute son succès.

| *Chaminou et le Khrompire*, Macherot, éditions Dupuis |

Siné a tout osé, bien servi par les circonstances, tout le monde n'ayant pas la chance d'avoir sous la main le général de Gaulle et mai 68 ! Il nous a appris qu'aucun tabou ne doit être épargné, que l'on peut et que l'on doit affronter de manière enragée la politique, la religion, la magistrature, les femmes, les corps institués, la famille, le travail, la patrie, les patrons, la police, la justice, l'armée, le sentiment amoureux, ou le sexe (qu'il transforme en pornographie), les handicapés mêmes. Un vrai jeu de massacre, et tant pis pour la censure ou les procès pour outrages, car tel est le prix de la liberté. Siné apporte aussi sa *Portée de chats*, soit l'intrusion de la langue (sans jeu de mots), dans un monde verbal indissociable des images. Mais, contre-



© chez l'auteur

| *Fritz the Cat - Special Agent for the CIA*, Robert Crumb |

point à la virulence du propos engagé, ces chats se permettent les calembours les plus navrants (*chat teaubriant*), leur légèreté dénigrant l'ordre du langage aussi sûrement que les images s'en prennent à la mise en ordre du social. On a trop rarement signalé les qualités graphiques de Siné, sans quoi tout le reste apparaîtrait bien fade. Siné dessine, si j'ose dire, à coups de trique. Toutes matraques et griffes dehors, certes, mais d'une précision signalétique exemplaire.

Après les grands-pères fondateurs qui ont balisé le terrain, les artistes, les bourgeois repus, le révolté, il manque à cette constellation des chats le délinquant, en attendant le tortionnaire. Le rôle est assumé par Fritz the Cat, sous le crayon de Robert Crumb. Miroir de l'underground américain des années soixante, il se délecte des interdits, vivant de violence et de drogues, débauché que ne rebute pas le vol, le viol, l'inceste, ou quoi que ce soit qui satisfasse un érotisme aussi déve-

loppé que fort peu romantique. Lubrique et salace, Fritz est un mauvais garçon sans gêne, mais pas sans gènes. Dans ce contexte, d'où tout projet est absent sinon tirer son coup dès que faire se peut (ou ne peut pas, selon les règles des bonnes mœurs, ce qui est bien plus excitant), la propension à l'autobiographie s'installe, avec une langue dans laquelle une phrase de sept mots contient au moins trois fois un gros mot de quatre lettres. Contenu, graphisme, langage, *Fritz the Cat* instaure l'esthétique du « crade ».

Téléchat, une émission de télévision, marque le paysage médiatique de son temps. Roland Topor y met en scène les deux filières déjà aperçues et que tout oppose, la contestation et la soumission, par le biais d'un chat impertinent face à une autruche guindée. C'est à qui en met plein la vue à l'autre, dans un humour au second degré (voire au troisième), proche de l'esprit du Muppet-Show, mais avec davantage de *nonsense*. Le chat de *Téléchat* s'appelle d'ailleurs Groucha (sans « t »), hommage non déguisé à Groucho Marx ! Son jeu favori consiste à abreuver le public de nouvelles et de commentaires les plus farfelus, au milieu d'un bric-à-brac d'objets dont le sens est indéfinissable. Les marionnettes se livrent aussi, subrepticement, au combat des mâles et des femelles, l'autruche n'étant pas toujours ici un gros oiseau pour le chat. Peu de mouvements de caméra, de changements de plans, le monde entier s'imagine à travers les racontars de ces hommes et femmes-troncs, cadrés tels qu'on les voit à travers la lucarne du petit écran.

Les gosses qui s'interrogent devant *Téléchat* sont les mêmes qui versent une larme pour les *Aristochats*, un produit calibré pour générer un maximum de recettes. Quitte à paraître incongru, on est en droit de se demander si le temps ne fera pas de Walt Disney le « Pompier » de notre époque, virtuose et ingénieux, séducteur, mais porteur de valeurs tellement bien pensantes et politiquement correctes, qu'il en devient saint-sulpicien ! Quoi qu'il en soit, Walt Disney contribue à crédibiliser le dessin animé auprès du grand public, et, par le biais de la vidéo, il s'installe dans nos salons. Dès lors, notre constellation doit inclure les chats qui entrent chaque jour dans nos familles par le biais de la télévision. *Titi et Gros Minet* et *Tom et Jerry*, par exemple, de classiques histoires où les petites souris prennent le meilleur des gros bêtas de matous. Soit la réécriture de l'éternel scénario de David et Goliath, ou encore le désir très humain – et des petits enfants vis-à-vis des adultes – de voir l'astuce triompher de la force. Ces séries reprennent au *Krazy Kat* l'idée d'un même scénario décliné en une multitude de variations inattendues qui convergent vers une chute par avance connue, et à *Felix* le goût des métamorphoses des corps et des objets, l'un n'étant d'ailleurs pas exclusif de

| *Et vous, chat va*, Philippe Geluck, éditions Casterman |

l'autre. Ces nouveaux chats se réapproprient la cruauté naturelle des chats et des souris, qui s'inverse souvent. Ils sont propulsés en cela par le médium, puisque celui-ci permet, en combinant vitesse et animation, de nier les certitudes et les lois de la physique, l'entropie, même la mort, au point que l'on devrait souvent parler d'un cinéma de réanimation ! Dans ce cadre, il faut accorder une mention spéciale à Itchy et Scratchy, le chat et la souris locataires de la série *Les Simpson*. La violence y est encore montée d'un cran : il ne s'agit plus seulement de se défendre dans un monde où les valeurs traditionnelles n'ont plus cours, mais où toutes les relations sont à réinventer à partir de la lutte pour la vie, la survie. La « Nature », instinctive, brimée par une « Civilisation » déboussolée, revient à ses origines, sauvages. Voilà qui expliquerait le retour des chats

| *La Bête est morte*, Calvo, éditions Gallimard |

depuis un siècle, depuis que, au quotidien, et même sous des airs charmeurs et libéraux, l'image du prédateur réinvestit notre imaginaire collectif.

A vrai dire, la bête n'a jamais cessé de ramper. Edmond Calvo l'avait bien compris en dessinant *La Bête est morte !*, sur un scénario de Victor Dancette. Il y raconte la Seconde Guerre mondiale par le biais de protagonistes qui seraient des animaux, les Français des lapins, les Anglais des bouledogues, les Russes des ours, les Américains des bisons, les Japonais des singes et les nazis des loups, etc. Ces loups sont une parenthèse dans l'oeuvre de Calvo, car avant et après, il dessine beaucoup de chats. Moustache, flanqué de Trottinette et de Coquin, avec, bien entendu, l'un ou l'autre méchant, pas bien terrible et ridicule, comme l'est Coupendeux. Même si *Moustache et Trottinette* et *Krazy Kat* ont peu de points communs, Calvo savait-il qu'il revenait sur le trio imaginé par Herriman, faisant d'un chat, d'une souris et d'un chien les héros d'un petit monde féerique et détaché des choses du temps ? La guerre détruisit ce paradis terrestre, et rappela avec horreur que l'homme est un loup pour l'homme.

La guerre, qui n'avait été qu'une parenthèse épouvantable pour Calvo, a enfanté *Maus*, une des bandes dessinées majeures de notre époque. Art Spiegelman fait des nazis des chats, criminels cruels, qui se livrent à l'extermination des juifs, les souris. Ce récit est pour une part autobiographique, Spiegelman trouvant dans ses traumatismes le ressort de ses créations majeures. Ici : une réponse à sa culpabilité suite au suicide de sa mère, déportée revenue des camps, anéantie de voir son gamin sombrer dans la déchéance de la drogue et de l'alcool… Il s'en sortira, plus tard, par le dessin. Une œuvre noire donc, mais qui aurait valeur de thérapie.

Comment encore dessiner des chats après cela ? En pensant que, quoi qu'il arrive, la vie continue, et que les jeunes générations ont ce pouvoir sans cesse renouvelé de recommencer, ailleurs, et là où on ne les attend pas. Car le monde et les rapports sociaux évoluent, ce dont témoignent ces chats à l'étonnant pouvoir d'adaptation. Aux chats de trouver leur niche, si l'on ose dire. Ainsi, *Le Chat* de Philippe Geluck, un des derniers arrivés sur la scène (cela tombe bien, il est acteur), joue la carte de la dérision, voire du cynisme. A force de faire le pitre, *Le Chat* dévoile l'envers du décor, suivant ainsi le proverbe selon lequel, si l'on veut connaître le vrai, il faut répandre le faux. Très cultivé, *Le Chat* picore partout dans le patrimoine que lui ont laissé les ancêtres que nous venons d'évoquer, s'accaparant ce qui lui semble nécessaire, ignorant le reste : il recycle et recompose ce qui lui convient.

Bientôt, sans doute, et probablement sur un autre mode, viendront d'autres chats qui nous étonneront, nous dérangeront, qui emprunteront à leurs prédécesseurs de quoi bâtir leur vie, créer leur monde, et élargir encore cette constellation qui ne cesse de s'étendre. ■

Des souris, des hommes

Clément Lemoine

Avec un titre comme Maus, *Art Spiegelman ne contourne pas la question de l'animalité. Au-delà de l'artifice formel, il en fait une des clefs de sens du livre. Un double album qui s'attache à la représentation de la Shoah, mais aussi à l'expérience d'un dessinateur confronté à l'Horreur absolue, et de là à la pertinence des « petits Mickey ».*

Maus est un titre surprenant. Jamais plus utilisé dans le texte du livre, le mot ne renvoie à rien d'autre qu'au code graphique (les juifs sont représentés par des souris, les allemands par des chats), mais en le germanisant, en le désignant comme autre. La forme du bestiaire, d'emblée, est donnée comme étrangère, et le statut des animaux comme ambigu à plus d'un titre. En effet, se représenter en animal n'est pas un phénomène limpide et logique, dans une œuvre qui, dès la première ligne, se définit comme vécue. Avant même que l'œil ne se pose sur les souris, il découvre un espace-temps (Rego Park, New York, 1958) et un narrateur (« *Je me souviens, c'était l'été, j'avais dix ou onze ans...* »). Le cas de Spiegelman n'est pas pour autant isolé : d'autres dessinateurs (en France et après lui Lewis Trondheim ou Gaudelette, par exemple) n'hésitent pas à user de l'autoreprésentation zoomorphe. *Maus* se distingue en revendiquant un postulat non seulement autobiographique mais historique : sa valeur de témoignage tient à sa précision et à son réalisme. Dès lors, utiliser un code graphique aussi fort que celui de la BD animalière apparaît comme profondément paradoxal. Il revient à dire d'emblée que la représentation est lacunaire, voire mensongère, et qu'une image ne renvoie pas à ce qu'elle semble désigner. Tentative de restitution de la Shoah par le biais d'un bestiaire, *Maus* fait le grand écart entre le pire de l'Histoire et le plus anodin, le plus irréaliste.

Des premiers dessins à la version définitive de *Maus*, Spiegelman affermit sa position, tourne autour de cette idée du juif-souris. Une première ébauche en trois planches paraît en 1972 dans *Funny Animals*. Ce comix, orchestré par Terry Zwigoff, publie également Robert

| *Maus*, première version, édition française chez Flammarion |

| *Prisoner on the Hell Planet*, édition française chez Flammarion |

Crumb ou Jay Lynch : il s'agit encore de parodier le genre, dans la tradition underground. Le récit est centré sur les derniers moments dans le ghetto avant l'arrivée à Auschwitz. Outre la taille, la principale différence entre les deux versions tient au positionnement d'Art comme narrateur. En 1972, le récit est raconté par une souris anonyme à son fils Mickey. Il n'est pas encore question des Spiegelman. Dans cette version, les nazis s'appellent « *die Katzen* », les juifs « *the Mice* ». Le camp de concentration a pour nom Mauschwitz ; la réalité est évacuée, transformée. Nous sommes en pleine métaphore : un univers animalier prend la place de l'univers historique, sans être introduit par une explication formelle.

Dans la version finale, au contraire, publiée dans *Raw* puis chez Pantheon Books, il n'y a plus substitution d'un nouveau signifiant : la réalité décrite est claire et assumée. Le narrateur se confond avec l'auteur Art Spiegelman et les personnages sont renvoyés à leur identité réelle : les juifs, Allemands, Polonais sont des souris, des chats, des cochons, mais ils restent naturellement des juifs, des Allemands, des Polonais… Il ne s'agit plus de transposition, mais de masques. Et encore ! Ceux-ci tombent régulièrement, soulignant leur statut de convention. Une photographie de Vladek permet de l'identifier comme un être humain. Les planches d'un travail antérieur, *Prisonnier sur la planète Enfer*, insérées par Spiegelman dans la narration, attribuent aux mêmes personnages un traitement profondément différent, qui dénonce l'arbitraire des choix graphiques. Une distanciation brechtienne qui donne à l'animalité le statut d'une simple technique.

Le long *Maus* fait preuve d'une autre évolution : d'une version à l'autre, les souris à la Mickey perdent leur personnalité. Seuls quelques traits viennent marquer les rides ou les sourcils qui permettent de distinguer les rongeurs. Les autres animaux, aux apparitions moins systématiques, présentent des figures uniformes. S'élabore ainsi un visage-type, aussi peu humain qu'animal.

Dès lors, il serait tentant de considérer le code animalier comme un simple résidu de la première ébauche, un uniforme vide de sens. Pourtant, l'insistance de Spiegelman à son sujet conduit à lui donner une nouvelle importance à plusieurs niveaux.

Maus est une œuvre du signe. L'évolution de la technique de Spiegelman entre les deux versions montre un cheminement vers plus de clarté et plus de dépouillement. Chaque personnage est perçu d'emblée par son appartenance religieuse ou nationale.

Utiliser des animaux est bien commode pour passer des informations. La faiblesse des juifs est rendue par la fragilité des souris, tandis que les Polonais semblent antipathiques par leur visage de cochon. On retrouve ici un procédé bien connu depuis Esope et que Tex Avery ou Calvo avaient déjà appliqué à la Seconde Guerre mondiale. Identifier un peuple à un animal, c'est profiter des lois de la nature pour donner du sens à des manœuvres humaines. Ce n'est pas un hasard si les animaux ont tant servi les fabulistes, et si les auteurs déjà cités les ont utilisés pour convaincre. Dessiné en loup, l'Allemand est d'emblée l'ennemi, d'emblée dangereux.

Les premiers chapitres de *Maus*, qui sont ceux de la paix, du calme avant la tempête, exploitent peu le contraste entre les animaux. L'apparition des Allemands est retardée un bon moment, durant lequel on pourrait

| *Maus*, tome 1, éditions Flammarion |

croire que les souris seront les seuls personnages du livre (à part quelques chiens et cochons perdus dans les décors). Spiegelman semble nous présenter un paradis des rongeurs… La couverture du premier recueil de Pantheon Books ne dévoile rien, si ce n'est une croix gammée « féline » qui laisse planer le doute ; les deux souris agenouillées sur la défensive donnant plutôt l'impression que le danger nazi – quelle que soit sa représentation – les regarde de derrière le lecteur. Ce n'est qu'après l'insertion de la croix gammée directement dans la narration, au passage d'une gare tchécoslovaque, que les chats font leur entrée, dans un costume qui ne fait pas de doute. A ce point, l'identification juif/souris est claire, et nous comprenons comment la métaphore fonctionne.

Mais si Spiegelman en restait là, il lui resterait peu de place pour la subtilité. Ce serait l'esthétique naïve du Calvo de *La Bête est morte*. Or, il n'est pas innocent de choisir des animaux pour raconter la Shoah. Le face à face des chats et des souris est une façon de ramener la guerre, puis l'Holocauste, à un jeu terrifiant. Les nazis qualifiaient les juifs de rats, et Spiegelman ne fait que dessiner l'insulte, en mettre la logique sur le papier. Le titre, alors, prend son sens. Il ne s'agit pas de Mouse, ou de Mice, mais bien de Maus : la comparaison est allemande avant d'être de Spiegelman. En représentant le génocide sous les traits de la chasse, il épouse un monde régi par la loi du plus fort, et par l'application des lois de Darwin au genre humain. Les individus sont sans cesse ramenés à leur appartenance religieuse ou nationale. En somme, il intègre presque l'idéologie nazie.

Ce mouvement ahurissant, par lequel le témoin reproduit le système qu'il conteste, permet non seulement d'en capturer l'angoisse, mais aussi de révéler la position ambiguë d'Art Spiegelman, rescapé des camps sans y avoir été. « *Je sais que c'est dément, mais d'une certaine manière je voudrais avoir été à Auschwitz avec mes parents ; comme ça je pourrais vraiment savoir ce qu'ils ont vécu !...* » Une des motivations profondes de Spiegelman est de rejoindre ses parents en revivant leur histoire et notamment en prenant la place de son frère aîné, Richieu, mort pendant la guerre.

Pour ce « cosmopolite déraciné », se représenter soi-même en souris dans un monde où les souris sont des juifs, c'est une façon de se reconnaître comme juif, de retrouver le lien de ses origines.

Depuis ses premiers travaux underground (*Prisonnier sur la planète Enfer*), Spiegelman s'interroge sur cette identité. Dans une planche de 1975 (*Real Dream*, dans *Arcade* n°2), Spiegelman dessine un de ses rêves et l'interprète – de façon plutôt inattendue. Une fête (*a party*) est décryptée comme le parti nazi, et une saucisse dans les mains de la maîtresse de maison comme la Pologne occupée. Le Art du rêve, écoeuré, se passe de l'eau sur le visage et sa moustache y disparaît, ce que le narrateur explique de la façon suivante : « *Quand le rêveur veut effacer les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale, il est malgré tout face à face avec la réalité nue de sa propre lèvre supérieure ! Nous ne devons jamais oublier les six millions.* » Derrière la posture ironique de cette interprétation, Spiegelman relie déjà le visage à la conscience historique et à l'identité.

L'enjeu de *Maus* est le même que celui de ce rêve. Il faut se laver sans oublier, raconter sans se débarrasser de cette mémoire. Quelque part, nous sommes tous condamnés à vivre dans Auschwitz. « *Peut-être doit-on tous se sentir coupables… Tous ! Pour toujours !* », déclare Artie aux journalistes au début du deuxième tome.

Ne pas changer de visage, c'est affirmer sa constance, sa mémoire envers les « six millions », c'est regarder en face l'Histoire tragique et révoltante.

Se représenter comme un animal, en même temps que toute la communauté à laquelle on pense appartenir, cela revient aussi à une espèce d'automutilation. Spiegelman abandonne physiquement son humanité, jusque sur la jaquette du livre, où il arbore son masque de souris. Cette violence est d'autant plus forte que les animaux, on l'a vu, sont aussi peu expressifs que possible et très impersonnels. Ce sont les vêtements et les lunettes de Vladek qui permettent de l'identifier. Sous l'uniforme des camps, « *avec les rayures tout le monde se ressemblait* ». On peut dire que le costume, ce qui révèle l'identité au-delà des traits physiques, devient seul porteur de sens : la disparition de son manteau plonge Artie dans une colère noire puis dans une première déprime. Cette crise est reflétée quelques pages plus loin, lors de la disparition du journal intime de sa mère. Vêtement et témoignage sont liés au même processus de quête intérieure. Comme si, après la survie de Vladek, l'enjeu du seul combat possible était l'individualisation.

On retrouve le processus d'automutilation dans la représentation constante du thème de l'enfermement. La prison, les barreaux renvoient au motif de la fenêtre et à celui de la planche de bande dessinée, que Spiegelman utilise souvent en « gaufrier ». Se représenter dans un tel univers, c'est s'inscrire dans une cellule symbolique. La chose est flagrante dans *Prisonnier sur la planète Enfer*, où le costume rayé de prisonnier de Art se poursuit dans les décors hachurés pour finir en barreaux de prison, presque confondus avec les gouttières entre les vignettes. Un thème qu'on retrouve dans d'autres histoires, *Don't get around much anymore* ou bien *Day at the circuits*. La case est en soi une prison, dont il est difficile de s'échapper. A Srodula, les murs du bunker où est cachée toute la famille, représentés en coupe, dessinent une structure de vignettes qui se prolonge dans la suite de la narration. C'est dire qu'une case de bande dessinée est un cadre pourvu de barreaux, une prison en somme.

La souris, dès lors, n'est pas seulement le rat des nazis ou la fragile créature des fables. C'est la souris encagée, celle qu'on parque ou celle qu'on assomme de mauvaise conscience. Artie est prisonnier de sa mémoire familiale, prisonnier dans ses rapports avec un père possessif et égoïste.

La représentation animalière répond également à une tout autre fonction, héritée de la parodie de 1972. Spiegelman se place dans la continuité des *funny animals*, et en particulier de Disney. Celui-ci est le seul dessinateur cité dans *Maus*. C'est Vladek qui y fait référence, sans parvenir à retrouver son nom. « *Tu sais, le grand dessinateur… — Quel dessinateur tu peux bien connaître ? Walt Disney ?? — Oui ! Walt Disney ! Attends ! Où tu vas, Artie ? — Chercher un crayon… Il faut que je note cette conversation avant de l'oublier !* » La scène vaut pour son ironie, en même temps qu'elle dresse une frontière entre Artie – l'éditeur branché, ou du moins le dessinateur – et Vladek, qui laisse entrevoir sa confusion totale en la matière. Mais c'est aussi une mise en abyme, où Vladek donne *a posteriori* à Artie un conseil stylistique : celui d'imiter Disney – ce qui revient, bien sûr, à dessiner des souris.

En se plaçant dans cette continuité, Spiegelman soulève une des questions les plus explicites de *Maus* : comment représenter l'innommable, avec les moyens traditionnellement dévolus au dérisoire et à la distraction ? Il y répond sans doute, en partie, en citant en épigraphe du deuxième volume un article allemand : « *Mickey Mouse est l'idéal le plus lamentable qui ait jamais vu le jour… De saines intuitions incitent tous les jeunes gens indépendants et toute la jeunesse respectable à penser que cette vermine dégoûtante et couverte de saletés, le plus grand porteur de bactéries du règne animal, ne peut être le type animal idéal… Finissons-en avec la tyrannie que les juifs exercent sur le peuple ! A bas Mickey Mouse ! Portez la croix gammée !* » Mickey était donc déjà un adversaire des nazis, déjà assimilable au juif. Il pouvait reprendre du service.

Le plus remarquable est que le code animalier évolue au cours de l'œuvre. Ce qui n'est d'ailleurs pas si étonnant, si on compare la taille de *Maus* avec celle des travaux antérieurs de Spiegelman, toujours de format réduit. Aussi,

Maus, tome 1, éditions Flammarion

| *Maus*, tome 2, éditions Flammarion |

alors que le premier tome du diptyque est l'occasion de s'affirmer comme juif, de réintégrer le bercail, le second laisse entrevoir ses doutes envers cette représentation – et envers ses choix animaliers.

On a déjà évoqué plusieurs de ces aveux de distance, et ils ne sont pas longs à apparaître. Dès le tome un, Vladek et Anja se retrouvent face à un véritable rat dessiné de façon réaliste et qui marque bien les limites du code. Mais l'ouverture du tome deux donne le ton pour une autocritique en règle. Il ne s'agit plus seulement de rappeler l'humanité des personnages, mais de mettre en cause leur existence en tant que dessins. Nous voyons Artie et Françoise Mouly, sa compagne, se pencher justement sur la question de la représentation animalière. Françoise proteste à l'idée de figurer en renne ou en grenouille comme les Français. Elle s'est convertie, elle a droit au visage de souris juive. La volonté de Spiegelman est alors dédoublée, et engagée de façon d'autant plus paradoxale que le code, à ce point de la représentation, a été choisi : Françoise est depuis longtemps dessinée en souris.

Évidemment, la valeur même du code en sort diminuée. Dans les chapitres qui suivent, les représentations sont de plus en plus distanciées, et laissent apparaître la fonction aléatoire de cette figuration. Les visages se révèlent n'être que des masques, trahis par des ficelles sur des crânes humains et personnels. Dans ces scènes, devant des journalistes, devant un psy, la représentation s'avoue factice, en même temps que la narration nous montre le dessinateur « en panne » et hésitant. En dessinant un des chiens de Pavel, son psy, il précise : « *Est-ce que je peux en parler ou est-ce que ça fout ma métaphore en l'air?* ». La validité du code graphique, la légitimité de l'instrument bande dessinée (qui amène à faire des choix dans la représentation) sont mises en cause. Témoin encore ce prisonnier qui crie qu'il est allemand, quand on le prend pour un juif, et que Spiegelman dessine successivement en chat et en souris, selon deux options entre lesquelles il est impossible de trancher.

Le choix du code animalier était le plus radical, le plus évident. Une photographie de Vladek, dans les dernières pages du livre, laisse entrevoir l'existence d'une autre réalité, inatteignable derrière le dessin.

Avec la publication des premiers chapitres, du premier livre, Spiegelman a aussi dû affronter les premières critiques. Il doit maintenant répondre aux lecteurs et admettre que, derrière cette judéité qu'il revendique, le dessinateur est aux prises avec la complexité des origines, un peu Mickey, un peu Maus.

Puis, dans les derniers chapitres, ces exemples de distanciation se raréfient. Et après la photo de Vladek, une poignée d'autres photos figurent, justement, redessinées selon le code animalier. Après s'être avoué

cosmopolite, après s'être reconnu comme autre, ou plus que juif, Spiegelman reprend son masque plus en conscience, avec le simple objectif de finir le voyage. La dernière page, où Vladek fatigué donne à son fils le nom de son frère mort Richieu, est bien une page de séparation. Le schisme s'opère entre la part d'Art désireuse de retrouver les camps, cette souris qu'on appelle Richieu, et la signature de Spiegelman qui conclut le livre. En se retrouvant comme nom, Spiegelman se choisit comme auteur. *Maus* peut s'achever.

Spiegelman a beau considérer *Maus* comme une parenthèse dans son travail, ses livres suivants n'évacuent pas la question. Emporté par le succès, il est d'autant plus hésitant sur la représentation de son visage, souris dans un hommage aux *Peanuts* ou humain dans une interview de Maurice Sendak. Son livre suivant, *Ouvre… je suis un chien* (1997), projette un éclairage particulier sur cette question. La première personne n'y renvoie pas à un Art-souris mais à un chien, transformé en livre par une série de magiciens. « *Vous vous souvenez, dans* Maus, *les chiens sont les Américains… Ouvre… je suis un chien veut peut-être dire "Ouvre, je suis un Américain, je ne suis plus un juif, je ne suis plus une souris comme j'étais autrefois dans* Maus"*… Qui sait ? Il y a sans doute cela aussi.* »

Le choix d'une telle figure pour représenter le narrateur prend donc du sens. Au-delà de la problématique idéologique propre à *Maus*, la métaphore animalière est devenue un langage propre, avec des codes spécifiques à l'auteur.

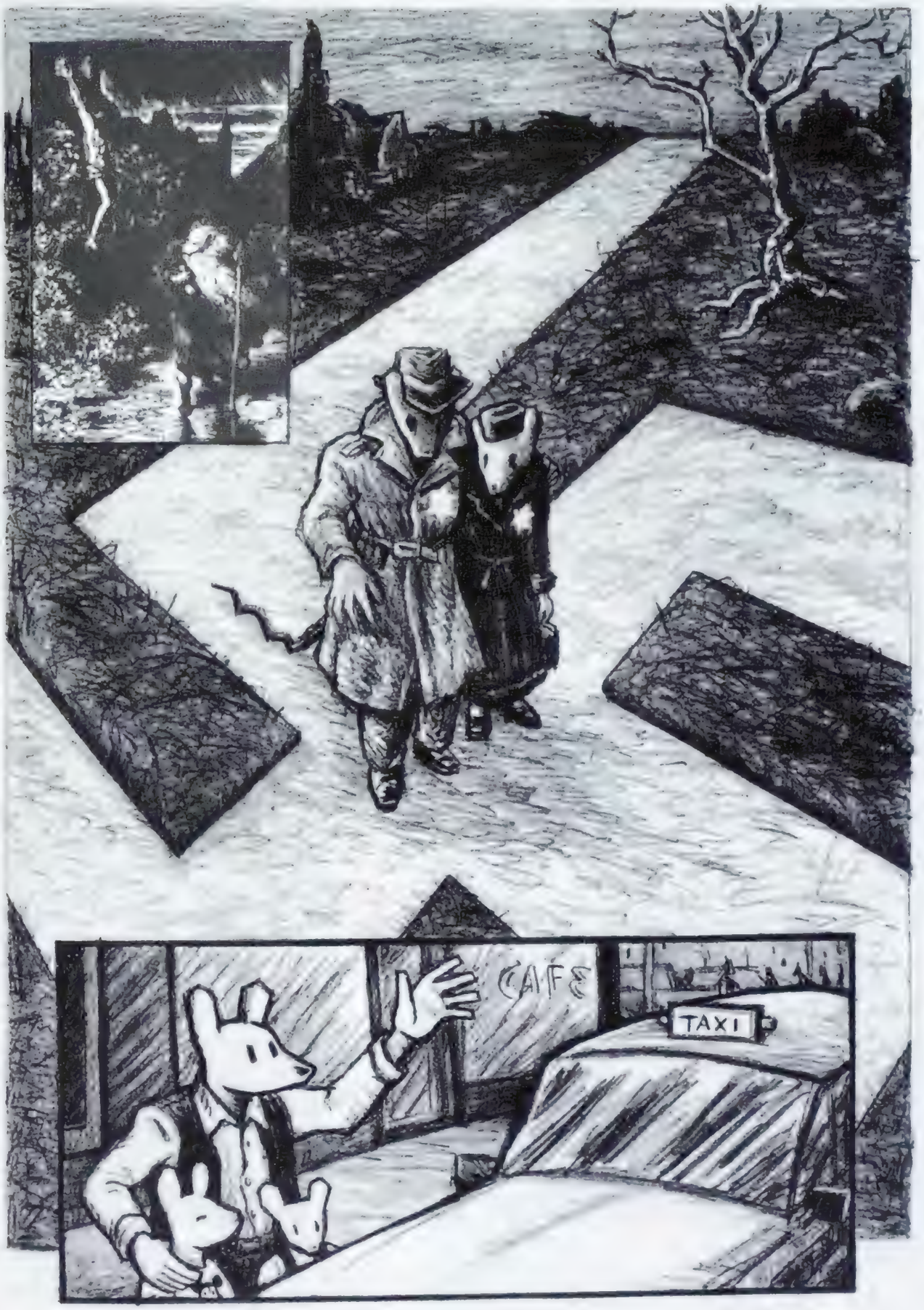
L'assimilation livre-chien est tout aussi intéressante. Spiegelman encourage son jeune lecteur à considérer l'objet comme une chose vivante, à le caresser (un morceau de tissu est collé sur une page), à le promener avec une laisse. En somme, si on assimilait hâtivement auteur et narrateur, Art serait un animal et son propre livre à la fois. L'animal est là encore une façon de se poser sur le papier, de quitter le monde réel et son humanité au profit d'un carcan (collier) sur les étagères.

A l'ombre des tours mortes pose encore la même question sous un jour un peu différent. Si la représentation animalière au sens strict y est restreinte (un certain nombre de souris de *Maus*, en particulier pour qualifier Art lui-même, et des entités internationales incarnées par un aigle ou un cafard), le thème de la déshumanisation est constant. « *Aucun animal autre que l'artiste n'a été maltraité lors de la réalisation de cette bande dessinée* », nous avertit un récitatif. Un discours cohérent avec l'apparition constante de personnages de bandes dessinées. L'angoisse de Spiegelman, le besoin de supporter l'horreur en se réfugiant dans une case fermée, lui laisse deux possibilités : animalité et fiction. Devenir une souris ou un personnage connu et animé par d'autres (Art devient successivement Little Nemo, Jiggs – Monsieur Illico – et Happy Hooligan) de façon à ne plus penser, à se laisser rassurer par des frontières plus nettes.

| page de titre de *Comix, Essays, Graphics & Scraps* |

En 1998, pour la réédition de *Maus* en un seul volume, Spiegelman se dessine sur la jaquette avec le visage inhérent au livre. Il tient dans ses mains un rat – un vrai, et au mur se laisse entrevoir la figure de Mickey Mouse.

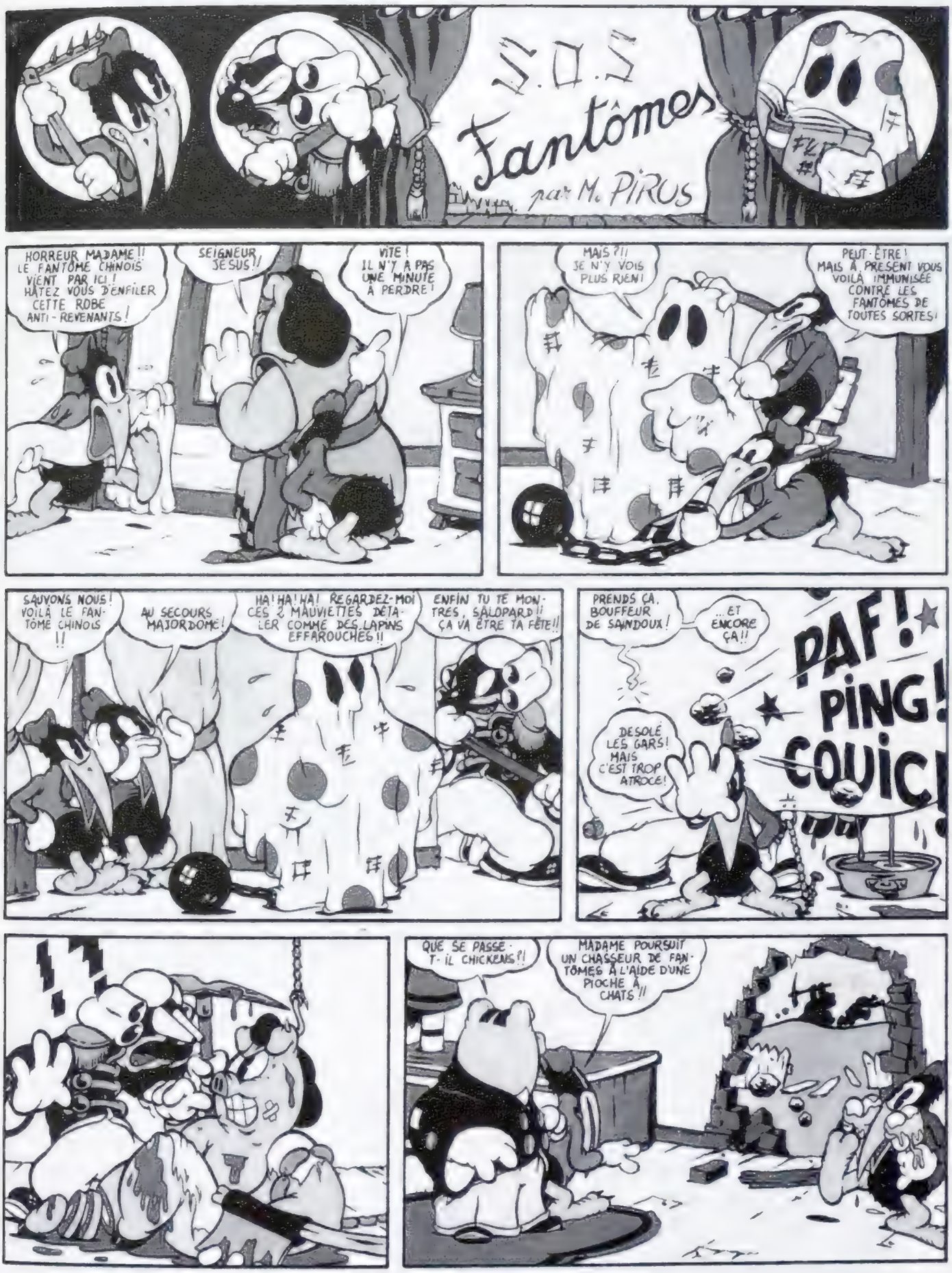
« *Finalement, le sujet du livre, c'est l'universalité de l'être humain. C'est absurde d'établir des distinctions sur des critères nationaux, raciaux ou religieux. Tout est là, n'est-ce pas ? Ces métaphores, qui sont censées s'autodétruire dans mon livre – et il me semble bien qu'elles s'auto détruisent – gardent toujours une force résiduelle qui leur permet de fonctionner comme des métaphores, et font toujours réagir.* » ■



| *Crossrouds,* lithographie publiée par Tandem Press, 1996 |

Michel Pirus

Champagne et gâteaux secs

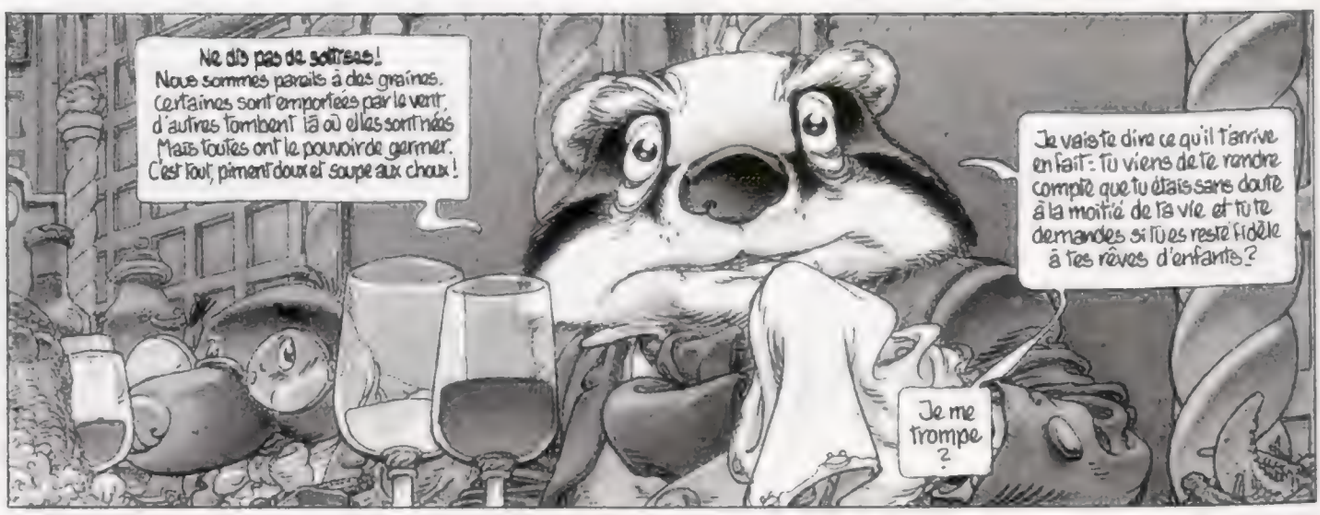

S.O.S Fantômes
par M. PIRUS
HORREUR MADAME !! LE FANTÔME CHINOIS VIENT PAR ICI ! HÂTEZ VOUS D'ENFILER CETTE ROBE ANTI-REVENANTS !
SEIGNEUR JÉSUS !!
VITE ! IL N'Y A PAS UNE MINUTE À PERDRE !
MAIS ?!! JE N'Y VOIS PLUS RIEN !
PEUT-ÊTRE ! MAIS À PRÉSENT VOUS VOILÀ IMMUNISÉE CONTRE LES FANTÔMES DE TOUTES SORTES !
SAUVONS NOUS ! VOILÀ LE FANTÔME CHINOIS !!
AU SECOURS MAJORDOME !
HA ! HA ! HA ! REGARDEZ-MOI CES 2 MAUVIETTES DÉTALER COMME DES LAPINS EFFAROUCHÉS !!
ENFIN TU TE MONTRES, SALOPARD !! ÇA VA ÊTRE TA FÊTE !!
PRENDS ÇA, BOUFFEUR DE SAVONDOUX !
ET ENCORE ÇA !!
PAF ! PING ! COUIC !
DÉSOLÉ LES GARS ! MAIS C'EST TROP ATROCE !
QUE SE PASSE-T-IL CHICKENS ?!
MADAME POURSUIT UN CHASSEUR DE FANTÔMES À L'AIDE D'UNE PIOCHE À CHATS !!

Nouvelles figures de l'animalité

Alexis Laballery

Tout comme dans la littérature jeunesse ou le dessin animé, la figure animalière dans la bande dessinée n'est pas encore une espèce en voie d'extinction. Ces deux dernières années, une quarantaine de séries mettant en scène des animaux (simples compagnons du héros humain ou protagonistes à part entière) a été publiée. Parmi celles-ci, on remarque d'abord la présence de certains grands héros classiques. Ainsi, même si les pères d'autrefois ne sont plus toujours aux commandes, le Marsupilami, Cubitus, Boule et Bill et les héros de La Jungle en folie *continuent d'évoluer dans d'inédites péripéties, perpétuant ainsi une certaine tradition franco-belge. Toutefois, l'inventaire est loin de se réduire à ces quelques séries inépuisables et à leurs descendants directs (*Billy the Cat, Les Garnimos, Les Zorilles*...). L'animal de bande dessinée arbore désormais de multiples visages. Il est chat détective, loup et renard bretteurs, ornithorynque rêveur, coati joueur, corbeau observateur... La ménagerie est imposante et ne cesse de s'agrandir. On pointera dans ces lignes, sans souci d'exhaustivité, quelques albums remarquables pour leurs qualités esthétiques et narratives, mais surtout pour la place occupée par la bête dessinée et sa pertinence au sein des planches.*

C'est invariablement la bande dessinée destinée à la jeunesse qui reste la plus peuplée en espèces animales de toutes sortes. Parmi les nombreuses séries qui ont vu le jour ces dernières années, on pourra signaler en priorité deux œuvres qui se distinguent notamment par leurs grandes qualités graphiques : *Le Vent dans les saules* de Michel Plessix et *Toto l'ornithorynque* de Yoann et Éric Omond. La série de Plessix est d'autant plus emblématique qu'elle est tirée du roman éponyme de Kenneth Grahame, grand classique de la littérature enfantine britannique du début du vingtième siècle, et plusieurs fois adapté à la télévision ou au cinéma, notamment par Walt Disney en 1949. Près d'un siècle après l'œuvre originale, Plessix montre que l'histoire de Grahame n'a rien perdu de son universalité et de son pouvoir d'enchantement. Le récit s'articule principalement autour des animaux qui peuplent les environs de la Rivière, là où Rat et Taupe se rencontrent pour la première fois et se lient immédiatement d'amitié. Ode à la Nature et à ses cycles, aux plaisirs simples de la vie, *Le Vent dans les Saules* met au premier plan ces animaux certes évolués (ils portent des habits



| *Le Vent dans les sables, t.1. l'invitation au voyage*, Michel Plessix, éditions Delcourt |

et vivent dans des maisons), mais qui continuent de vivre en harmonie avec les éléments, fustigeant les progrès techniques qui font perdre la tête et saccagent les richesses naturelles. Les valeurs *humaines* fortes comme l'amitié, le courage ou l'honnêteté sont constamment mises en avant par ces personnages. Et à quelques rares exceptions, les humains de la grande ville sont apparentés à des créatures souvent stupides,

Toto l'ornithorynque et les sœurs cristalline,
Eric Omond & Yoann, éditions Delcourt

agressives ou malveillantes, ayant totalement perdu ces qualités de cœur. Avec bonheur, Plessix joue sur l'imagerie de carte postale d'une campagne anglaise à la fois désuète et accueillante. Ses aquarelles soignées et d'un classicisme aussi raffiné que coquet rendent ces planches particulièrement réussies. Et c'est affranchi des écrits de Grahame que Plessix décide de poursuivre aujourd'hui seul l'aventure en entraînant ses héros dans un nouveau cycle (*Le Vent dans les sables*) où l'exotisme et l'évasion – l'ouverture au monde et aux autres, enfin ! – sont au rendez-vous pour les casaniers Rat et Taupe.

A la place de la paisible campagne anglaise, c'est le bush australien qui sert de toile de fond aux aventures colorées de Toto et de ses compagnons. Chez Yoann et Omond comme chez Plessix, les espèces animales sont le plus souvent réduites à un seul individu et aucune organisation hiérarchique n'est visible. Il ne s'agit pas d'une société animale comme on en trouve chez Raymond Macherot ou, pour citer une autre série récente, dans *Pitchi Poï*. Chacun mène ici sa vie comme bon lui semble et, en dehors des péripéties qui font les albums, accomplit des tâches minimes qui tournent essentiellement à son propre avantage (ou à celui de ses amis les plus proches) sans souci de travail collectif puisque, de toute façon, la communauté est inexistante. Il n'est donc pas ici question de critiquer un quelconque système social ou de singer les activités de l'homme moderne, mais plutôt de distiller à travers des aventures merveilleuses quelques principes élémentaires des interactions humaines : force de l'amitié, loi du plus fort, sentiment de propriété, courage.... Il est aussi important de souligner que, dans *Toto*, la fantaisie ne se résume pas dans la simple présence d'animaux qui parlent et qui vivent dans des maisons. La grande place faite à l'onirisme et au fantastique apporte à cette bande une dimension supplémentaire, se rapprochant des contes africains, par exemple, où magie et rites séculaires sont indispensables et font l'essence de chaque récit. Toto trouve souvent les réponses à ses interrogations dans le monde des rêves, et les éléments de la nature, le vent, un arbre, le ciel, sont des protagonistes à part entière. Ceux-là, ainsi que les êtres légendaires issus de mythologies et croyances empruntées aux Aborigènes ou plus ou moins inventées – grand serpent multicolore ou Bunyip –, font ainsi jeu égal avec les ani-

| *Oriol, Karaté !*, Emmanuel Guibert & Marc Boutavant, éditions Bayard |

maux, éloignant la série de la simple fable animalière pour des histoires beaucoup plus axées sur l'imaginaire et le féerique.

Outre ces bandes dessinées qui prolongent avec inventivité une certaine tradition du conte animalier, on peut citer une nouvelle série s'adressant toujours aux plus jeunes mais adoptant un ton résolument à part, *Ariol* d'Emmanuel Guibert et Marc Boutavant. Avec simplicité et légèreté, les auteurs écrivent des chroniques tendres, drôles et réalistes autour de jeunes enfants d'espèces animales différentes. Ariol est un petit âne qui va à l'école, il a pour meilleur ami Ramono, le cochon, et est secrètement amoureux de Pétula, la vachette. Comme tous les petits garçons de son âge, Ariol est rêveur, bagarreur, insouciant et fait du plus banal événement du quotidien une petite aventure. Chaque épisode revient sur un petit morceau de vie de ces jeunes enfants, l'intrigue se résumant parfois à la plus anecdotique des péripéties : le difficile réveil le matin, l'heure du bain, le cours de gym, la piqûre chez le médecin… Dans cette bande dessinée aux faux airs de *Petit Nicolas*, l'animalité des personnages n'est pas qu'un gadget. Sans être constamment mise en avant, elle n'est jamais oubliée et fait partie de l'identité même de chaque personnage, pointant ainsi habilement les inévitables différences – physiques ou ethniques – entre les enfants. L'utilisation d'un découpage simple et aéré, l'envie de laisser se dérouler l'action dans sa durée et le désir de toucher au plus près des choses font de cette série une très belle réussite de la bande dessinée enfantine : il y a dans *Ariol* une simplicité jubilatoire, dans la narration comme dans le dessin, une légèreté dont on avait oublié le pouvoir d'évocation. Et cela fait déjà des petits : *Flip*, de Morgan Navarro, rappelle dans son premier volet le ton utilisé chez Guibert et Boutavant, l'âne étant remplacé par un dauphin.

Même dans les bandes dessinées qui ne s'adressent pas spécifiquement à la jeunesse, l'animal héros entretient une relation toujours étroite avec le monde de l'enfance. L'ambiguïté se niche parfois seulement dans les couvertures : celles de *Oh merde, les lapins !* de Carlos Nine, et de *Smart Monkey* de Winshluss jouent par exemple avec malice de ce rapport à la littérature jeunesse, en exploitant le côté mignon et attachant de l'animal dessiné. On remarque aussi, dans nombre d'albums, le choix de noms volontairement naïfs, à la sonorité évoquant quelque jolie comptine : Lapinot, Fuzz, Pluck, Super Coincoin, Roulette… Enfin, graphiquement, les silhouettes sont simplifiées et les visages (ceux du chat blanc Sumato, du petit lapin Fluffy, du chien Salvatore, de la tortue Chunky Rice ou encore de la souris Quimby…) apparaissent gentils et attendrissants. Porteuse d'une abstraction facilement modela-

ble et adaptable, la figure animale ainsi rapidement identifiée est dès lors capable de véhiculer un grand nombre d'émotions et d'expressions. Ces modèles de héros des récits enfantins adaptés à un public plus âgé découlent directement du travail d'artistes américains underground qui puisaient chez Walt Disney ou dans quelque conte traditionnel une matière idéale à parodier et pasticher. On se souvient de Robert Crumb qui, dans des histoires déjantées et féroces, mettait en scène des personnages sortis de *cartoons* (*Fritz the Cat*, *Fuzzy the Bunny*, et surtout les oursons *Bearzy-Wearzies*). Aujourd'hui, *Une Tragédie américaine* de Kim Deitch, *Fuzz & Pluck* de Ted Stearn ou encore *Frank* de Jim Woodring se situent naturellement dans la continuité de ces *comics*, perpétuant la tradition d'une certaine culture contestataire et subversive.

| *Smart Monkey*, Winshluss, éditions Cornélius |

En France, *Smart Monkey*, de Winshluss, apparaît comme un digne héritier de ces littératures undergound, parodiques et délirantes. Après la confrontation avec le monde moderne, voici pour l'animal de bande dessinée le temps du retour à la Nature, à ses dangers et ses règles de survie. Winshluss réalise un pastiche de documentaire scientifique sur les comportements d'une faune ici quelque peu déchaînée. Le geste animal, ses postures, sa sauvagerie sont ici mis en scène avec brio, comme en un *remake* explosif du *Nid des marsupilamis* de Franquin. Le singe malin, héros du livre, se distingue des autres animaux par son physique de *cartoon* : tête ronde et lisse, gros nez, yeux en forme de points. Il est foncièrement différent de ces autres bêtes traitées de façon nettement plus réaliste. Et cette distinction graphique lui apporte quelque supériorité sur les autres : il échappe par la ruse à toutes les attaques trop banales du tigre à dents de sabre, il découvre le feu, et il se moque du gorille dominateur. Sur l'échelle de l'évolution, l'animal de bande dessinée est forcément plus intelligent que toutes les autres créatures terrestres à quatre pattes… Mais l'humour ravageur de Winshluss ne fait pas de ce héros remarquable l'ultime gagnant de la chaîne alimentaire, et c'est le caractère éminemment mortel du héros animal qui est finalement mis en avant dans cette farce jubilatoire.

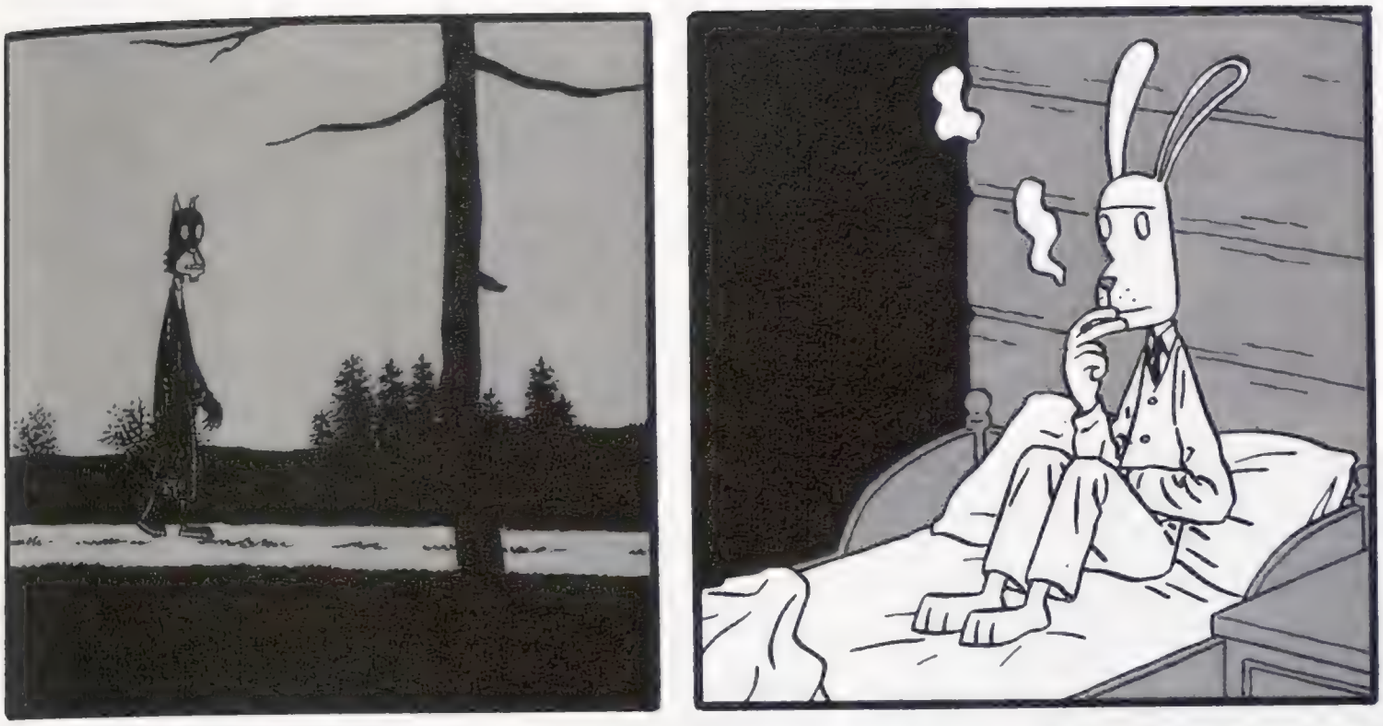
Comme dans les bandes underground, le jeu avec les codes des « grands genres » sont monnaie courante chez Lewis Trondheim. Et comme dans *Ariol*, une partie de l'univers du créateur de *La Mouche* et de Lapinot est peuplé par ces figures animales qui vivent et évoluent dans un quotidien des plus concrets. Mais la façon dont l'auteur se caricature lui-même en oiseau taciturne et les autres personnages en toutes sortes d'espèces semblerait signifier que le recours à l'animalité n'est ici rien de plus qu'un style, une recherche graphique pour représenter différemment l'humain, bref une démarche de dessinateur. Contrairement à Ariol et ses copains, les personnages des *Formidables aventures de Lapinot*, dont l'animalité est visiblement incontestable (bec, pelage, grandes oreilles…), nient en effet continuellement leur appartenance, même minime, au règne animal. Dans *La Vie comme elle vient*, dernier opus de la série, Nadia raille ainsi le pédant Richard : « *Tu es si drôle et si pathétiquement parfait comme représentant de l'homo sapiens des années 2000* ». Le décalage comique entre ce qui est dit et ce qui est montré n'a plus rien de choquant pour le lecteur, qui a accepté depuis longtemps le parti pris de Trondheim et sait qu'il est le seul « acteur » du dispositif à voir dans ces personnages un chat et une souris.

A l'instar d'une série comme *Kebra*, de Tramber et Jano, par exemple, l'animalité n'est ici plus qu'un costume, un masque même, puisque seul le visage est affecté par cette transformation physique. Cette humanité revendiquée, ce refus total d'être apparenté à l'animal représente comme une limite extrême de la figure animalière en bande dessinée.

Reste toutefois le cas de Lapinot même. Le héros de ce cycle est celui qui, par rapport aux autres, garde quelque chose de son animalité en plus : il adore le jus de carotte, il ne porte pas de chaussures à ses pattes démesurées, et son nom le rattache directement à son espèce. Dès lors, c'est *via* ce personnage principal et « entre-deux » que s'opère continuellement le retour à la fantaisie, dans la plus pure tradition de la figure animalière de bande dessinée. Et la présence de ce héros porteur d'une certaine abstraction est suffisamment forte pour entraîner toute la série dans un quotidien constamment en proie aux petits dérèglements (les fantômes dans *Pour de vrai*, les superstitions dans *Pichenettes*, ou même l'intrigue extravagante d'*Amour et intérim*…). Lapinot est aussi celui qui ouvre les portes à d'autres mondes imaginaires et d'autres genres : western dans *Blacktown*, policier fantastique – entre Poe et Tardi – dans *Walter*, pastiche de Spirou dans *L'Accélérateur atomique*… Le personnage de Lapinot se prête en effet à toutes les vies et s'adapte à chaque époque avec la même facilité, entraînant dans son sillage la plupart de ses compagnons, rebaptisés à chaque occasion. Son absence (*Les formidables aventures sans Lapinot*), et finalement sa mort (*La Vie comme elle vient*) plongent les autres personnages dans un quotidien nettement moins fantaisiste et mouvementé, où l'animalité est totalement désincarnée, réduit à cet état de simple panoplie graphique.

Les albums du Norvégien Jason, entièrement habités de figures animales, se rapprochent de l'univers de Trondheim au moins sur deux aspects. Graphiquement d'abord, on retrouve dans certains becs et museaux des évocations évidentes de quelques faces aperçues aux côtés de Lapinot. Et surtout, comme le héros aux grandes oreilles de Trondheim, les personnages de Jason se prêtent avec souplesse à tous les genres, et s'adaptent à n'importe quelle aventure. Ainsi, Jason s'est tour à tour attaqué à la fable noire et intime (*Attends*…), au roman policier (*Le Char de fer*), aux petites fables absurdes et poétiques (*CHHHT !*), au film gothique (le prolongement des aventures de Frankenstein dans *Mauvais Chemin*), ou encore au *suspense* hitchcockien (*Je vais te montrer quelque chose*), en utilisant à chaque fois le même « casting » animalier. On pense alors à ces acteurs du burlesque, de Buster Keaton (cité par Jason aux côtés de Trondheim parmi ses influences stylistiques) aux Marx Brothers en passant par Laurel et Hardy, qui promenaient leur silhouette identique et aussitôt reconnaissable de film en film, de la préhistoire à la grande ville, du Moyen-Age au western, changeant d'occupation et d'existence à chaque début d'aventure. Ces figures animalières, proches du caméléon pour leur faculté d'adaptation à tout environnement, seraient ainsi comme ces acteurs, et c'est cette animalité, aussi minime soit-elle, fondamentale-

| *Lapinot, La Vie comme elle vient*, Lewis Trondheim, éditions Dargaud |



| *Le Char de fer*, Jason, éditions Atrabile |

ment étrangère à l'humain, qui leur fournit la souplesse adéquate pour se fondre dans toutes sortes d'univers.
Le passage d'un genre à l'autre n'ébranle toutefois jamais une thématique solide, commune à tous les albums de Jason : solitude des personnages, mort violente et deuil difficile, dépression, fatalité… Ces idées noires dominent l'œuvre de l'auteur, clown triste élaborant minutieusement des petites fantaisies macabres et intimes. Ces bandes dessinées montrent une forte envie de s'attaquer à tous les sujets, même les plus graves. Certes, Jason utilise la figure de l'animal à la manière de Trondheim, comme un élément graphique facilement identifiable, une marque de fabrique : silhouettes noires finement stylisées issues de quelques cartoons primitifs, et ce regard vide (deux simples ovales blancs), comme continuellement hagard. Mais au-delà de cette coquetterie purement esthétique, l'animal contribue ici à l'élaboration d'un univers quelque peu absurde et subtilement décalé : dans *Attends…*, les « hommes » se déplacent sur des échasses plutôt qu'en voiture, et dans le récit qui clôt *CHHHT !*, le personnage d'oiseau quitte tout le confort de la vie moderne pour retrouver son nid perché en haut d'un arbre. Ces animaux sortis de leur milieu naturel – aussi anthropomorphiques qu'ils soient – ne sont pas à leur place dans ces villes froides et violentes, où l'anonymat est de règle et les rapports avec l'autre souvent conflictuels.

| *Adieu Chunky Rice*, Craig Thompson, éditions Delcourt |

On trouve aussi une grande noirceur dans des albums récents comme *Le Chant du corbeau*, de Jean-Christophe Pol, ou *Adieu Chunky Rice*, le premier album de Craig Thompson. Deux œuvres très différentes, qui n'oublient pas l'héritage d'une certaine littérature jeunesse, mais brouillent volontairement les genres dans le ton comme dans le style. Dans le premier ouvrage, le corbeau observe ce qui l'entoure : les hérissons écrasés sur la route, et les humains, avec leurs petits et grands drames. Mais, loin de se poser en instance supérieure du haut de son poteau électrique, il doit lui-même faire face à ses fautes et à un fort sentiment de culpabilité qui le ronge chaque jour un peu plus. Comme le singe de Winshluss, il est celui qui est doué d'intelligence, contrairement aux autres espèces animales présentes. Cette supériorité met le volatile face à de cruels dilemmes et des questionnements atroces. De son côté, Chunky Rice, la petite tortue, connaît aussi de grands déchirements lorsqu'elle se décide à quitter son amie, la souris Dandel, pour

prendre le large et parcourir le monde : « *Tu dois trouver l'endroit où tu es chez toi* », concède la souris. Craig Thompson écrit là une histoire pleine de nostalgie où le caractère « mignon » des personnages côtoie le sordide et la cruauté. La culture underground n'est une fois de plus pas loin dans ce constant détournement des codes du genre. Mais, s'adaptant à tout milieu dans un exemplaire instinct de survie, voici la figure animalière qui prend de la hauteur, oublie peu à peu ses tendances parodiques et ses réflexes comiques, pour s'orienter vers une thématique beaucoup plus sensible, de l'ordre de l'intime.

| *Blacksad, Artic-Nation*, Juan Díaz Canales & Juan Guarnido, éditions Dargaud |

Pris comme angle de réflexion, l'animal de bande dessinée permet de grands écarts audacieux : on peut ainsi trouver dans la série *Blacksad*, de Juan Dìaz Canales et Juanjo Guarnido, quelque chose de Jason et du Lapinot de Trondheim. Dans cette belle série policière, qui connaît un important succès public, la grande métropole – un mélange de Chicago, Los Angeles et New York – est entièrement peuplée de ces humanoïdes à face animale – ce fameux chaînon manquant entre les deux espèces, qui semble avoir trouvé dans la bande dessinée (plus que dans le dessin animé) son terrain de prédilection. L'intérêt réside ici dans le rapport au réel, recherché à tous les niveaux de la série. Outre l'élaboration d'une impressionnante galerie de portraits multipliant avec plaisir les variétés animales (morse, porc, tigre blanc, serpent, aigle, cheval, ours polaire, souris... sans doute un rappel de son activité d'animateur chez Disney), Guarnido opte pour un style résolument réaliste, éloignant définitivement *Blacksad* de *Canardo* et coupant franchement le cordon avec les autres séries animalières. Inspiré par Régis Loisel ou même Norman Rockwell, le dessinateur montre sa parfaite maîtrise technique dans chaque recoin de vignette : décors fouillés et précis, mise en couleur, jeux de lumières, et surtout un grand soin apporté à l'anatomie tout ce qu'il y a de plus humaine de chaque protagoniste. Dans la narration même, les héros de *Blacksad* ne partagent pas la même qualité d'abstraction que la plupart des animaux de papier : ils ont un passé, une vie, une famille, des souvenirs, bref une temporalité. Cette reconstitution particulièrement soignée et ce rapport au réel pro-

curent un étrange sentiment quant à l'utilisation des figures animalières. Car même s'il est immédiatement accepté par le lecteur, le décalage entre le traitement réaliste et la figuration de ces hommes-bêtes est étonnant, dérangeant même. Il apporte une violence toute particulière à ces scènes où la sauvagerie humaine trouve un troublant reflet dans les comportements animaliers, retranscrits à travers une riche gamme d'expressions et d'attitudes : gueule hurlante, dents acérées, griffes pointues, force colossale, langue visqueuse… La fable qui utilise les animaux pour mieux ausculter les rapports humains atteint dans cette éviction de la fantaisie et dans ce rapport au réel une étape nouvelle, singulièrement plus crue et radicale. Et dans le deuxième épisode, *Arctic-Nation*, les auteurs approfondissent cet univers en traitant du racisme ; mais là où, habituellement, comme chez Calvo, Crumb ou Spiegelman, les espèces animales faisaient l'ethnie ou la nationalité, parfaitement humains, morphologiquement et mentalement, et aucune allusion n'est faite à leur bestialité apparente. Devant le réel implacable, la fable s'efface peu à peu. On ne cherche pas à deviner l'humanité derrière ces visages puisqu'elle est là, présente dès le début, sans détour, le dessin ne faisant que masquer très légèrement l'évidence.

Sous les influences conjuguées d'artistes underground comme Robert Crumb ou Art Spiegelman, les frontières entre les genres ont disparu et l'animal de papier, jusque-là figure intemporelle et foncièrement irréelle, s'est vue accorder une « usure », il est devenu mortel. La mort de Lapinot, les récits teintés de pessimisme de Jason, le réalisme brutal de *Blacksad* ou d'*Animals*, celui plus tendre d'*Ariol*… Si ces univers si différents ne peuvent établir une tendance, ils permettent toutefois de pointer une certaine évolution : la figure animalière

| *Animals*, Giovanni Mattioli & Davide Toffolo, éditions Vertige Graphic |

c'est la couleur de la peau (du pelage, des écailles…) qui reste ici le critère de distinction. Le degré extrême de l'anthropomorphisation trouve dans *Blacksad* ses parfaits représentants.

Pour finir, on ne pouvait pas passer à côté de cet album au titre limpide : *Animals*, de Giovanni Mattioli et Davide Toffolo, fait de chroniques dures et réalistes de quelques jeunes gens paumés dans une banlieue anonyme. Derrière leurs faciès de chien ou de chat, ils sont n'est désormais plus la caricature servant à l'élaboration de quelque satire sociale. Libérée de ces contraintes qu'elle s'était elle-même imposées, elle a su évoluer hors des sphères de la littérature jeunesse, mais surtout elle s'est éloignée de la parodie et du pastiche, et parfois même de la fable, à laquelle elle semblait fondamentalement attachée. Peu à peu, le réel a pris le dessus sur le symbolique et la métaphore. Après avoir été soumis à toutes les élucubrations graphiques, et avoir ainsi testé sa remarquable plasticité, l'animal de

papier, parfaitement adapté et urbanisé, adopte aujourd'hui des postures et des attitudes beaucoup moins spectaculaires. La vie au quotidien vécue par les personnages de Trondheim, ou le souci de la crédibilité anatomique dans *Blacksad* sonnent comme une fin pour le *funny animal*, cette silhouette de caoutchouc à la physionomie modulable. On peut parler d'une quête de réalisme, et noter un désir marqué de confronter l'animal avec le monde qui nous entoure, une envie de le mesurer au réel, de quelque façon que ce soit : dans le dessin ou la peinture des sentiments, dans les motivations et les intrigues… Après avoir pris tous les visages, du chat de gouttière au coati en passant par la mouche ou l'ornithorynque, et adopté tous les styles graphiques, l'animal dessiné s'attaque donc maintenant à égaler le personnage humain sur son propre terrain, brouillant définitivement les identités de chaque créature vivante présente dans les planches. Depuis que la bande dessinée a mis en scène des animaux, la frontière entre les humains et ces bêtes parlantes qui se tiennent debout a toujours été étroite, mais elle n'a jamais été aussi ténue qu'aujourd'hui. Ce sont maintenant les limites de la bande dessinée elle-même, et non plus celles d'un genre, qui régissent l'évolution de toutes ces créatures. Désormais, donc, l'animal de papier peut suivre n'importe quelle voie, toutes les cages sont ouvertes, et de nouveaux territoires sont à conquérir. ■

Éric Omond & Joann

Toto l'ornithorynque (Delcourt Jeunesse)
Toto et l'arbre magique, 1997 | *Le Maître des brumes*, 1998
T. l'O. et les prédateurs, 1999 | *T. l'O. et le bruit qui rêve*, 2001
T. l'O. et les sœurs cristallines, 2003 | *Au pays du ciel*, 2005

Michel Plessix

Le Vent dans les saules / Le Vent dans les sables (Delcourt Jeunesse)
Le Bois sauvage, 1996 | *Auto, Crapaud, Blaireau*, 1998
L'Échappée belle, 1999 | *Foutoir au manoir*, 2001
L'Invitation au voyage, 2005

Emmanuel Guibert & Marc Boutavant

Ariol (Bayard)
Debout !, 2002 | *Jeux idiots*, 2002 | *Bête comme un âne, sale comme un cochon…*, 2003 | *Le vaccin à réaction*, 2003
Karaté, 2004

Winshluss

Smart Monkey (Cornélius), 2004

Lewis Trondheim

Les formidables aventures de Lapinot (Dargaud)
Blacktown, 1995 | *Pichenettes*, 1996 | *Walter*, 1996
Slaloms, 1997 | *Amour et Intérim*, 1998
Vacances de Printemps (avec Frank Le Gall), 1999
La Couleur de l'enfer (2000) | *L'Accélérateur atomique* (2003)
La Vie comme elle vient (2004)

Jason

Attends…, Atrabile, 2000
CHHHT !, Atrabile, 2002
Dis-moi quelque chose, Atrabile, 2002
Le Char de fer, Atrabile, 2003
Mauvais Chemin, Atrabile, 2004
Je vais te montrer quelque chose, Carabas, 2004

Jean-Christophe Pol

Le Chant du corbeau, La Comédie illustrée, 2004

Craig Thompson

Adieu Chunky Rice, Delcourt, 2002 ; rééd. Casterman, 2005

Juan Díaz Canales & Juanjo Guarnido

Blacksad (Dargaud)
Quelque part entre les ombres, 2000 | *Arctic-Nation*, 2003
Âme rouge, 2005

Giovanni Mattioli & Davide Toffolo

Animals, Vertige Graphic, 1999

Un pionnier du dessin animalier : T.S. Sullivant

Les quatre pages suivantes présentent un aperçu de l'œuvre de T.S. Sullivant, l'un des meilleurs artistes du tournant du XX[e] siècle (ses dessins ont, pour l'essentiel, été publiés entre 1890 et 1925) et l'un de ceux qui exercèrent depuis une influence déterminante sur les canons de la représentation humoristique des animaux. Walt Kelly, le créateur de *Pogo*, de faisait pas mystère de ce qu'il lui devait. On dit aussi que la séquence de la « Danse des heures » dans *Fantasia* était directement inspirée de ses illustrations pour les magazines *Life* et *Judge*, lesquelles sont, aujourd'hui encore, regardées comme une bible par les animateurs des studios Disney.

Nâtif de l'Ohio, Thomas Starling Sullivant (1854-1926) a passé sa jeunesse en Allemagne. Il ne commence à dessiner qu'à l'âge de trente-deux ans. Dès 1887, l'hebdomadaire satirique *Puck* lui ouvre ses pages. Sullivant pratique initialement un dessin à la plume très académique, qu'il va progressivement infléchir dans le sens de la caricature, simplifiant les schémas corporels, exagérant les poses et les expressions. Tout comme Kemble ou Frost, il se considérait comme un animateur en ce sens qu'il cherchait à rendre le mouvement dans l'espace et dans le temps, en s'appuyant sur les enseignements tirés des travaux photographiques de Muybridge.

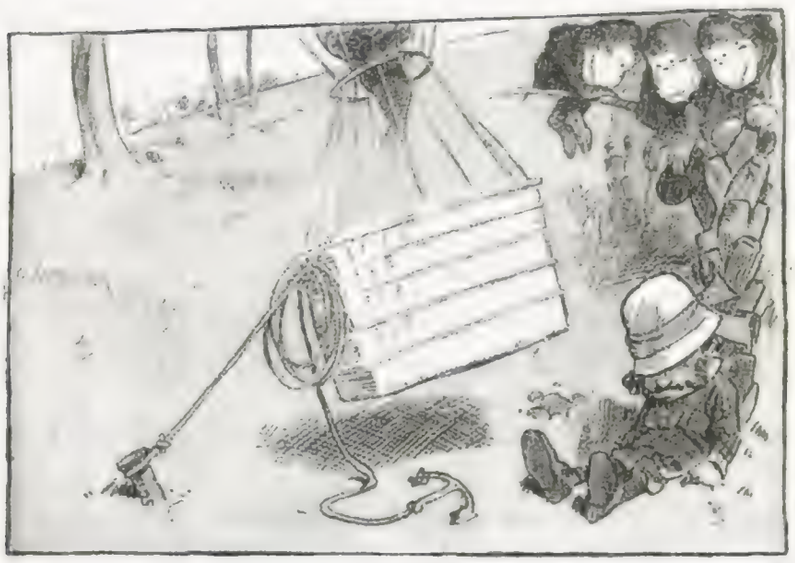
Il existe deux recueils des cartoons animaliers de Sullivant : *Fables For The Times* (R.H. Russel & Son, 1896) et *Sullivant's ABC Zoo* (The Old Wine Press, 1946). En attendant leur hypothétique réédition, ils sont consultables sur le site coconino-world.com, section « classics ».
Les deux histoires traduites ci-après sont parues dans *Cosmopolitan* en 1906. ■

récit complet

T.S. Sullivant

Sing Ho ! | Hourra !

traduction : Harry Morgan



I

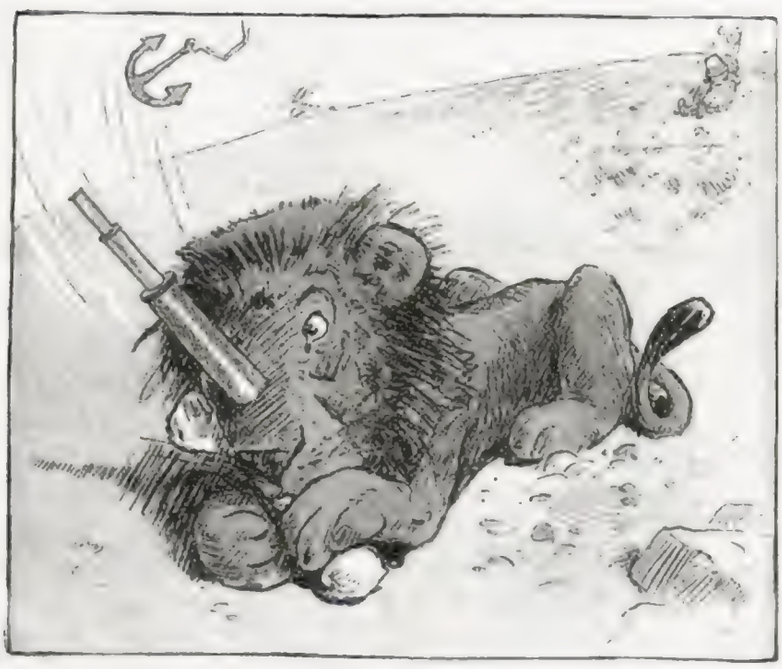
Sing ho for the sleepy balloonist !
Sing ho for the idle bolloon !

Hourra pour l'aéronaute assoupi !
Hourra pour son engin de fortune !

II

Sing ho for the frolicsome monkeys
Who wanted to sail to tehe moon !

Hourra pour les espièglerie des singes
Qui voulurent aborder à la Lune !



III

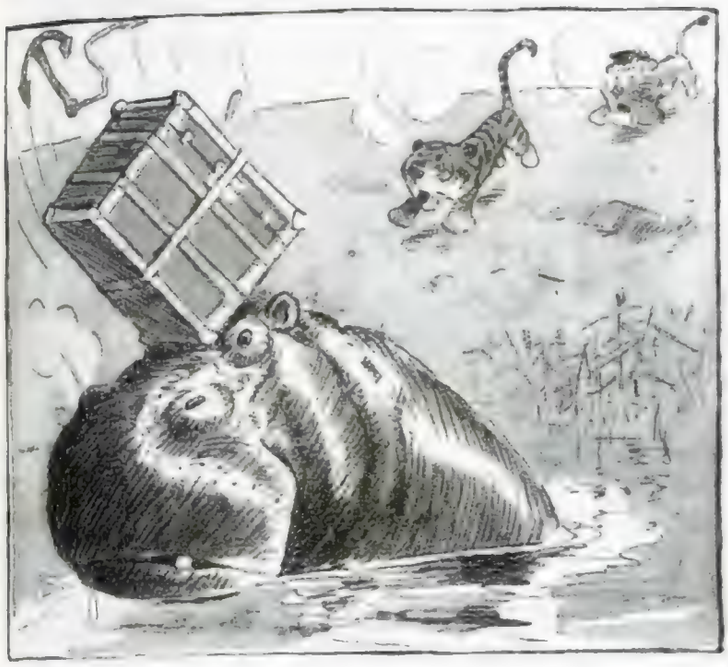
Sing ho for the innocent lion !
And for the bump that he got !

Hourra pour le pauvre lion innocent !
Et pour la bosse qu'il récolta !

IV

Sing ho for the sleek lady tiger !
Where feelings were rudly upsot !

Hourra pour l'élégante tigresse
Dont la délicatesse souffra !



V
Sing ho for the the fat hippotama—
Mus, taking his daily bath!

Hourra pour l'adipeux hippopota—
Me, surpris dans son bain quotidien !

VI
Sing ho for their nervous prostrations!
Sing ho for their terrible wrath!

Hourra pour leur épuisement nerveux !
Hourra pour leur courroux olympien !

VII
But alas and alack and alfalfa,
And a-sorrow and a-grief and a-woe!

Mais hélas ! et las ! et fleur de savane
Misère, funérailles et cœur gros !

VIII
The hippo, the lion and tiger
Sang Ha! Ha! Ha! Ho! Ho! Ho!

L'hippo, le lion et la tigresse
Chantaient Ha ! Ha ! Ha ! Ho ! Ho ! Ho !

Oliver Herford / Illustrations de T. S. Sullivant

How the Hyæna Came to Laugh | Comment la Hyère eut son rire

traduction : Harry Morgan

I

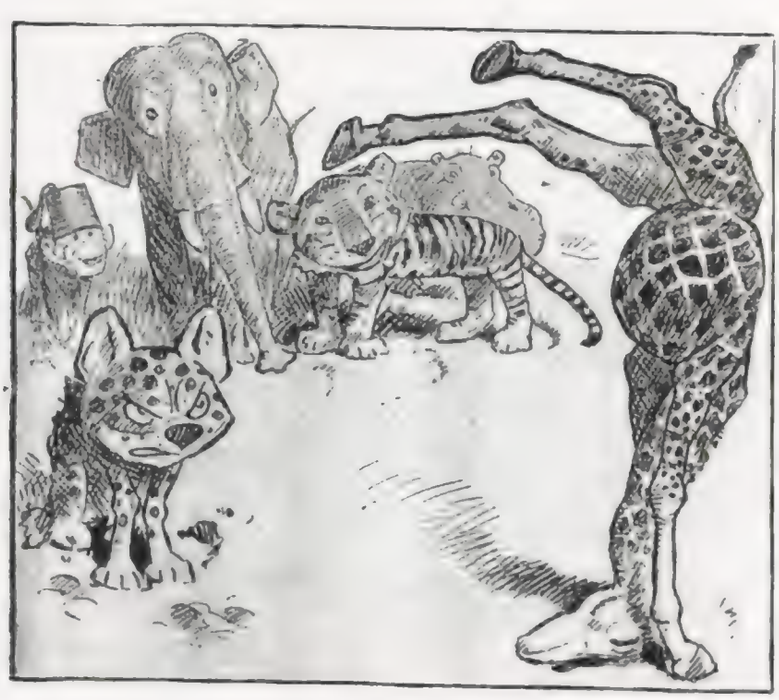
When the first Hyæna tried to laugh his features got so tangled
He sent for Doctor Elephant, whose methods were newfangled.
Said he, "You have a Diphthong, and your vocal chords are jangled"

Quand la première Hyène voulut rire, ses traits se firent si peu spirituels
Qu'elle fit venir le Docteur Eléphant dont les méthodes étaient nouvelles.
Il dit : « Vous avez une langue étrangère et des cordes vocales rebelles. »

II

To give his features exercise and start his risibility,
Br'er Tiger did a cake-walk with abandon and agility.
But the only symptom it incluced was sheer irascibility.

Pour donner de l'exercice à ses traits et déclencher sa risibilité,
Compère Tigre dansa le cake-walk avec abandon et agilité.
Mais le seul symptôme qu'il produisit fut une franche irascibilité.



III

Said Marse Giraffe, "I'll make him laugh, my turn is acrobatic"
Then stood upon his head, a feat that earned applause emphatic
From all save the Hyæna, who grew still more phlegmatic.

Maître Girafe dit : « Moi je la ferai rire, j'ai des dons acrobatiques. »
Il se mit sur la tête – un exploit qui lui valut des bravos emphatiques
De tous, à l'exception de la Hyène qui devint encore plus flegmatique.

IV

Don Hippo did his swallowing act, that caused the crowd to bellow
But the bored Hyæna only turned a deeper shade of yellow
Herr Monkey whispered in his ear, "Cheer up ! I'm next, old fellow."

Le señor Hippo fit son numéro d'avaleur, déclenchant des beuglements.
Mais la Hyène ennuyée, de jaune qu'elle était, tourna nettement au safran.
Herr Macaque à l'oreille lui glissa : « Courage, mon vieux, c'est moi le suivant

V

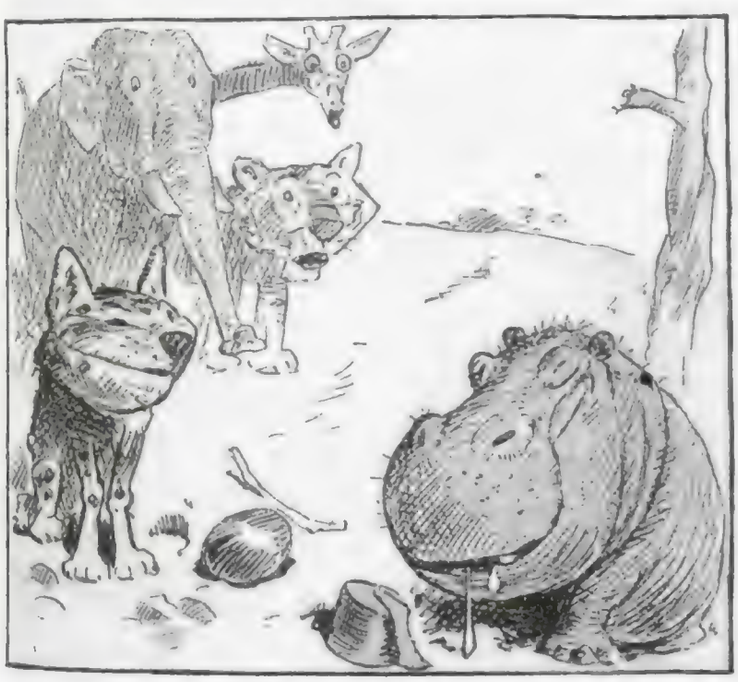
Herrr Monkey then with ease and grace a swinging branch ascended,
And o'er Don Hippo's open mouth a cocoanut suspended,
The while on the Hyæna's face disgust and gloom were blended.

Herr Macaque alors, avec aisance et grâce, saute sur une frêle branche,
Et montre au señor Hippo une noix de coco avec un effet de manche.
Cependant, sur le visage de la Hyène, tristessse et dégoût se mélangent.

VI

"Now!" cried Herr Monkey from his perch, "I'll show you somethig funny."
He little dreams the branch is cracked. Look out; it's breaking, sonny!
The face of the Hyæna lights–here's something for his money.

« Vous allez voir », crie Herr Macaque de son perchoir, « quelque chose d'amusant. »
Il se doute peu que la branche est sèche. Prends garde ; la voilà qui se fend !
Le visage de la Hyène s'éclaire – elle en a enfin pour son argent.



VII

A piercing scream, a sudden sound of snapping jaws affrighting.
Don Hippo's smile's an epitaph as plain as any writing,
And joy ineffable the dull Hyæna's face is lighting.

Un cri perçant, puis soudain un claquement de mâchoires épouvantable.
Le sourire du señor Hippo est une épitaphe très convenable,
Et le visage de la Hyène s'illumine d'une joie ineffable.

VIII

To-day when the Hyæna laughs there's a pecculiarity
About his glee that makes us flee from his uncouth hilarity;
We seem to hear a scream of fear in his mirthless jocularity.

Et depuis, quand la Hyène rit, il y a dans ce rire une qualité
Indéfinissable qui nous fait fuir son abominable hilarité ;
Il y a comme un cri d'horreur dans cette mélancolique gaieté.

Wolinski

« L'humour, c'est le refus des certitudes » 184
entretien avec Jean-Pierre Mercier

Wolinski face à ses doubles 208
Thierry Groensteen

Paulette, un feuilleton agité 214
Bernard Joubert

« Je fais Charlie avec ce que j'estime être le meilleur au monde » 220
Erwin Dejasse

Président du 33e Festival international de la bande dessinée d'Angoulême en janvier 2006, Georges Wolinski n'a pas une fortune critique à la hauteur de sa grande popularité. *9e Art* est allé à la rencontre de l'auteur de *Je ne pense qu'à ça*, *Cactus Joe*, *Hit Parade*, *Junior*, *Le Roi des cons* et près de quatre-vingt autres livres, revisitant avec lui sa carrière de dessinateur, de scénariste (*Paulette*) et d'animateur de revues. Qu'il soit ici remercié pour sa disponibilité et pour nous avoir ouvert ses archives.

Wolinski est né à Tunis en 1934. Il a deux ans quand son père Ziegfried, ferronnier d'art, est assassiné par un de ses ouvriers. En 1938, sa mère part soigner une tuberculose en France. Georges ne la rejoindra que dix ans plus tard. Entre-temps, lui et sa sœur aînée auront vécu auprès de leurs grands-parents, qui possèdent la meilleure pâtisserie-chocolaterie de Tunis.

Marié une première fois en 1958 à Jacqueline, dite Kean, dont il aura deux filles, Wolinski perd sa femme dans un accident en 1966. Les éditions Hara-Kiri ont publié son premier livre l'année précédente. La carrière de l'un des humoristes les plus prolifiques du dernier demi-siècle est lancée.

« L'humour, c'est le refus des certitudes »

entretien

9e Art : Si l'on regarde en arrière, qu'est-ce qui vous a orienté vers le dessin ?

Wolinski : J'ai toujours été attiré par le dessin, toujours. Depuis mon plus jeune âge, j'adorais les bandes dessinées. Nous avions des recueils du *Journal de Mickey*, de *Robinson*, de *Hop-là !* C'était à Tunis pendant la guerre, nous vivions sur le fonds commun de la bibliothèque d'une bande d'amis. Des livres qui passaient de main en main et que nous lisions et relisions. Des bandes dessinées, mais aussi des romans qu'on ne lit plus aujourd'hui : *Les Cinq sous de Lavarède* de Paul d'Ivoi, Gaston Leroux, Edgar Poe, Mark Twain, Maurice Leblanc, Jack London, Jules Verne, Dickens, etc. Tout ça, c'est ma culture, avec la bande dessinée. Je dessinais, bien sûr. Quand les soldats américains ont débarqué à Tunis, je leur ai demandé des *comics*, alors que les autres leur demandaient des chewing-gums et du chocolat. Ça leur plaisait que je demande des *comics*. On parlait ensemble, je baragouinais l'anglais et j'allais lire dans les voitures des chauffeurs de l'état-major américain qui était installé au lycée Carnot, juste en face de la pâtisserie de mon grand-père. Ils m'attendaient avec plaisir. J'étais un petit garçon de dix ans, je grimpais dans la voiture, et je lisais. C'était formidable, formidable ! Il y avait *Terry et les Pirates* de Milton Caniff, *Bringing Up Father* de McManus, *Little Orphan Annie* d'Harold Gray, et Burne Hogarth… Tout ça me faisait rêver ! Je ne comprenais pas grand-chose, mais je regardais et déjà j'étais sensible à la beauté des héroïnes, surtout chez Milton Caniff, le roi du pinceau, qui savait souligner les ombres du corps des femmes d'une façon extraordinaire. Je me disais, comme on dit trop souvent maintenant « *C'est magique ! C'est incroyable, cette habileté.* » J'allais à la bibliothèque, je regardais les livres de Daumier, de Gustave Doré. J'avais dix ans quand j'ai acheté mon premier livre de Dubout. Je connaissais le nom de tous les dessinateurs des affiches de cinéma. Je regardais et je disais « *Celui-là, c'est Grinson* » ! Je me rappelle encore de ce nom, moi qui ne me rappelle de rien… J'étais très sensible à l'image… Je vous montrerai mes dessins de cette époque. J'aimais beaucoup Villon – j'étais assez précoce dans mes lectures –, j'ai dessiné beaucoup de pendus. Et comme ça épatait mes oncles, j'en rajoutais un peu. On est assez cabot quand on est gamin ; quand on voit que ça marche, on en rajoute. Mais je ne pensais pas vraiment en faire un métier. Ensuite je suis venu en France rejoindre ma mère. Nous avions été séparés d'elle par la guerre. Elle était venue en France soigner sa tuberculose, la maladie à la mode à l'époque, et la guerre a éclaté. J'ai donc été élevé par mes grands-parents et mes oncles, des gens extraordinaires. Je leur dois beaucoup.

| Wolinski enfant |

Vous n'aviez pas de père ?

Non, mon père est mort quand j'avais deux ans. Voulez-vous que je vous raconte l'histoire de mon père ? C'était une sorte de Juif errant polonais, un très bel homme. Il est arrivé à Tunis et il a vu ma mère dans un grand café où elle allait avec mes grands-parents – c'est elle qui m'a raconté ça – et on la montrait parce qu'il fallait la marier, c'était l'aînée. Elle a vu ce très bel homme avec une pelisse, qui lisait *L'Odyssée*. Elle l'a repéré, et lui l'a repérée aussi. Ensuite, mon père, qui avait fait quelques connaissances à Tunis, a discuté avec un copain qui lui a dit « *Pourquoi ne t'installes-tu pas à Tunis ? Tu es ferronnier d'art, c'est la mode en ce moment. Tu devrais t'installer et te marier* ». Il avait appris la ferronnerie dans les écoles professionnelles allemandes, comme tous mes oncles. Mon père lui répond : « *Oui, d'ailleurs il y a une petite qui me plaît bien, c'est la fille de la pâtisserie* ». Le copain est allé voir mon grand-père, c'est comme ça

| *Le Cid*, Hara-Kiri n°11, septembre 1961 |

que ça se faisait en ce temps-là. Mon père a plu à la famille et ça s'est bien passé puisque mon père et ma mère se sont mariés un mois après. Mon grand-père a aidé mon père à monter sa ferronnerie. Il a fait beaucoup de choses à Tunis, dont la pâtisserie de mon grand-père. Il reste encore des tables en fer forgé dans la famille.

Mais il y a eu 1936 et les lois sociales, alors il a renvoyé tout le personnel. A l'époque, quand on payait les ouvriers arabes, ils ne revenaient que lorsqu'ils n'avaient plus d'argent. Pourquoi aller travailler quand on a de l'argent ? Avec les lois sociales, il fallait payer des taxes, ça changeait complètement la façon de travailler des petites entreprises. Il leur fallait des gens sûrs. Il a donc viré tout le monde et repris les meilleurs. Un jeune Italien est venu au bureau de mon père, lui demander de le reprendre. Mon père a refusé, le ton a monté. Le petit Italien a sorti un revolver et a abattu mon père. Ma mère était dans le bureau d'à-côté. Il n'y avait pas de SAMU à cette époque. Avec un voisin, ils l'ont hissé dans une voiture et emmené à l'hôpital, mais il est mort. C'est comme ça que ma mère s'est retrouvée veuve et moi orphelin. J'ai gardé les papiers de ce fait-divers, du procès.

Mon père dessinait très bien. Je le sais parce que ma sœur et moi avons quelques-unes de ses œuvres. En fait, il copiait les dessins d'un graveur-illustrateur qui signait Lillen, célèbre dans le monde yiddish. Il illustrait des textes bibliques en yiddish. Voilà pourquoi je n'ai pas eu de père, comme Reiser. Je disais souvent à Reiser : « *Intelligent, doué pour les sciences comme tu es, si tu avais eu un père, tu serais devenu un connard de technocrate, comme on en voit dans les avions, avec leurs P.C.* ». Il rigolait. Finalement, notre chance est de ne pas avoir eu de père. Mon père m'aurait fait travailler, alors que j'étais nul à l'école. Il était assez dur, d'après ce que je sais. Il m'aurait empêché d'être le paresseux que j'étais. Je suis devenu dessinateur parce que j'étais nul partout ailleurs. Il n'y avait que ça que je savais faire. Et je me suis résigné à faire ce que je savais faire. Comme m'a dit Coluche un jour : « *Il faut faire ce qu'on sait faire* ». Mais ça n'est pas si simple. On est influencé, on se dit : « *Je vais vivre de quoi ? Le dessin ? Mais ça ne rapporte rien, le dessin.* ». Je me souviens, à vingt ans, le dessinateur Bosc est venu acheter une chemise dans le magasin de mes parents, à Fontenay-sous-Bois. Ma mère s'était remariée avec un très brave homme. Ma mère a dit à Bosc que je dessinais et a demandé si je pouvais venir le voir. Il a accepté et j'y suis allé. Quand j'ai vu où il était, je me suis demandé : « *C'est comme ça que ça vit un dessinateur connu ?!* » Il était installé dans une chambre étroite comme un couloir, dans une espèce de pension de famille. Il était malade, dépressif. Il a été très gentil, il n'a jamais oublié notre rencontre. Je l'ai revu des années après, il se souvenait de moi. Il est venu travailler à *Hara-kiri*. Nous sommes restés amis. Je suis allé le visiter à Antibes, peu de temps

avant sa mort. Il était toujours gentil, toujours souriant. Je l'aimais bien.

Vous venez de citer de Bosc, Daumier, Dubout. Ça délimite déjà un monde, des influences…

Absolument. Je m'intéressais à l'humour, et pas uniquement dessiné : Peter Cheyney, Jerome K. Jerome, Marcel Aymé… Et le cinoche ! Bud Abbott et Lou Costello, Laurel & Hardy, les frères Marx, Fernandel et tous les grands classiques. … Le cinéma a été très important pour les dessinateurs. Prenez Dubout : on le sait peu mais son humour est très proche de celui de Charlie Chaplin. Dans sa façon de dessiner les personnages, Dubout a pris des leçons dans le cinéma muet. Vous regardez un de ses personnages, vous rigolez. L'allure du gros flic, de la petite nana… Ça n'est pas ce que dit ou fait le personnage qui est drôle mais le personnage en lui-même. Dubout est très fort pour ça, dans l'attitude et les détails. J'ai un peu fait ça au début, dans les *Contes lamentables* parus dans *Hara-kiri*, par exemple.

| *Le Cid*, Hara-Kiri n°11, septembre 1961, suite et fin |

A vos débuts, on sent également l'influence de Mad, *surtout Bill Elder.*

Mad, c'est dans un deuxième temps. Il faut que je plante un peu le décor : je travaillais chez mes beaux-parents, dans une bonneterie. Je surveillais les métiers à tisser, il y avait une boutique aussi. Bref, je m'emmerdais. [*Rires*]. Mais je ne le savais même pas, je pensais que c'était normal de s'emmerder comme ça dans la vie. Et je continuais à dessiner. J'ai découvert *Mad* dans une librairie de la rue des Beaux-Arts, où l'on trouvait les recueils au format de poche. Je les ai achetés, et j'ai été fasciné par Elder, Wood, Davis. Je trouvais ça absolument génial. Et surtout, c'était adulte. J'ai acheté des recueils des *Peanuts* également, mais c'est surtout *Mad* qui m'intéressait. Le mélange entre mes premières influences et ça, ça a donné ce que je suis. Au début, je copiais Elder. Comme je dis toujours : il faut beaucoup copier avant de devenir soi-même. L'école de *Mad* est restée une grande passion. J'ai ici tout ce qui est disponible sur Elder. J'ai acheté le dernier livre sorti récemment en anglais qui récapitule toute son œuvre…. Extraordinaire ! Quand j'étais rédacteur en chef de *Charlie mensuel*, j'ai fait venir Harvey Kurtzman à Paris. Je lui ai écrit, je ne me souviens plus comment j'ai eu son adresse, enfin, je me suis débrouillé, j'ai dit à Choron de lui payer son voyage. A l'époque, ça devait être en 1973, on avait de l'argent, *Charlie hebdo* marchait bien. Kurtzman est arrivé, je lui ai donné 5 000 francs d'avance en liquide. Il n'en revenait pas, jamais on ne lui avait fait ce coup-là. J'ai sorti tous les livres de *Mad* de ma bibliothèque, le *Jungle Book*, *Goodman Beaver*, etc. Il m'a dit « *C'est incroyable, même moi il m'en manque, il y en a que j'ai perdu. Comment as-tu fait pour avoir tout ça ?* » J'avais tout ce qu'il avait fait… Quel livre magnifique, le *Jungle Book* ! Un chef-d'œuvre. La première chose que j'ai faite quand je suis devenu réda-

teur en chef de *Charlie mensuel*, ça a été de publier tout ça, de le faire connaître. Il y en a qui m'en sont encore reconnaissants : Pétillon, Vuillemin… Quand je vois les journaux d'aujourd'hui, *Bodoï*, *Bédéka*, qui sont accrochés aux dessinateurs actuels, qui essayent de montrer ce qui se fait maintenant, je crois qu'ils devraient de temps en temps montrer ce qui se faisait hier et publier Al Capp, *Dick Tracy*… J'ai tort de dire ça, mais j'aime bien avoir tort. Il y a beaucoup de grands dessinateurs aujourd'hui. J'en découvre tous les jours : Bruno Heitz, Ralf König, Riad Sattouf le petit jeune qui monte.

Vous n'avez pas été marqué par l'école du New Yorker *?*
L'école du *New Yorker* m'intéressait, bien sûr, mais je me rends compte en vous parlant que ce qui m'intéressait, c'était surtout la bande dessinée. Steinberg, je sentais que ça faisait partie de l'art contemporain. Ça m'agace un peu, pour tout dire, c'est un peu trop snob pour moi. Mais j'aime bien Chas Addams, c'est marrant. Sempé, lui, est immensément fier d'avoir fait des couvertures pour le *New Yorker*.

Et la tradition française de la fin du XIX^e^ siècle ?
Ah oui, bien sûr : Steinlein, Caran d'Ache, Jossot. J'ai regardé tout cela, mais ça me paraissait inaccessible parce que c'était trop bien dessiné, et je ne savais pas faire ça. Cabu, par exemple, dessine comme les dessinateurs du XIX^e^, il a le même graphisme, ils auraient compris ses dessins. Mes dessins ou ceux de Reiser seraient complètement incompréhensibles pour des dessinateurs de cette époque. Des textes dans des ballons, ça ne se faisait pas en France avant la dernière guerre.

Vous avez fait partie de la génération Coq Hardi *?*
Bien sûr ! C'est le premier journal qui est ressorti après la guerre. Je me suis jeté dessus. Je l'achetais chaque semaine.

Vous ne lisiez pas Vaillant *?*
Ça m'intéressait moins. Ça me semblait moins varié. J'adorais Marijac, le rédacteur en chef de *Coq hardi*. Je l'ai rencontré plus tard. J'ai beaucoup aimé ce journal. Il y avait de bons dessinateurs : Giffey, Pellos, Calvo, Le Rallic… Sinon, il y avait un journal que je lisais sans jamais vraiment l'apprécier, c'est *Tintin*. Je trouve ça casse-couilles, même si c'est bien fait.

Le journal ou la série ?
La série. Le personnage n'est pas crédible. Ce type en culottes de golf qui vit dans un château, ça m'agaçait. Je trouve ça ringard. Et puis, il n'y a pas de femmes ! Je ne peux pas lire une bande dessinée sans femmes. [*Rires*]. Mais il faut savoir les dessiner. J'ai toujours aimé regarder les femmes, en dessin ou dans la vie. Il fallait qu'il y ait un peu d'érotisme, pour moi ça comptait. J'ai rencontré Hergé à

Angoulême, il y a longtemps. A ma grande surprise, il a foncé sur moi la main tendue, très amical. Alors bien sûr, je l'ai trouvé sympa. Ça me flattait.

En parlant de votre collègue italien Altan, vous avez dit : « La tolérance est interdite aux dessinateurs politiques. Nous devons rester farouches, solitaires, injustes, hérissés ». *Ce qui me frappe, c'est que je ne vous trouve pas si « hérissé » ou « farouche » que ça, même avec les vraies fripouilles.*

Je ne joue pas le jeu de mon ami Siné, par exemple, qui, comme moi, vit comme un bourgeois, mais dont les propos sont ceux d'un révolutionnaire, gauchiste et provocateur professionnel. Je ne suis pas un provocateur professionnel. Je suis provocant quand ça m'amuse ou que la situation l'exige. Nous étions beaucoup plus provocants il y a quarante ans, nous avions de bonnes raisons de l'être. Rien n'avait changé depuis l'avant-guerre. C'était la France des tabous, des films en blanc et noir, de l'avortement interdit. Une France sans portable, sans texto, sans Minitel, sans sida, sans pornographie, impensable pour les jeunes d'aujourd'hui ! A cette époque, je n'avais pas conscience des progrès à venir et je me battais pour exister, simplement, confusément, sans savoir très bien pourquoi je n'étais pas content, pourquoi je ne me sentais pas bien. J'ai commencé à comprendre en rencontrant l'équipe d'*Hara-kiri* avec Cavanna, qui était plus âgé et déjà plus « construit » que moi. Cavanna a une culture extraordinaire, il ne sait pas faire de fautes d'orthographe, il sait tout sur tout. Je lui baise les pieds. Il m'a appris beaucoup de choses.

Wolinski pendant son service militaire en Algérie

La guerre d'Algérie a-t-elle joué un rôle dans votre prise de conscience, comme ça a pu être le cas pour Cabu par exemple, dont l'antimilitarisme date de cette époque ?

Je n'ai pas du tout été révolté pendant la Guerre d'Algérie. J'étais plutôt fayot. J'étais caporal, sergent et j'ai même fait l'école d'officiers. Il y avait des connards parmi les sous-officiers, mais il y avait aussi des gens pas mal. J'ai eu la chance de ne pas être dans une unité combattante. J'étais à Reggan, en plein désert, confortablement installé dans des immeubles climatisés. J'ai attendu que ça se passe, mais ça ne m'a pas du tout fait évoluer. Je ne savais même pas si j'étais de gauche ou de droite, à l'époque. Je ne lisais pas les journaux politiques, ça ne m'intéressait pas. Je ne connaissais rien à la politique. J'ai du mal à me rappeler ce qui il y avait dans ma tête au début des années 60. Que pouvait-il bien avoir dans la tête de ce « Georgie » ? On m'appelait « Georgie » à cette époque, depuis mon enfance à Tunis. Je ne sais pas à quoi il pensait. Quand je regarde les dessins que je faisais, il n'y a aucun souci social ou philosophique même. Il n'y a que des petits problèmes personnels. J'ai commencé à être « concerné », comme on disait à l'époque, un peu avant 68. Des choses m'ont fait réfléchir, j'ai rencontré des gens, comme Siné ou Jean Schalit, le rédacteur en chef d'*Action*, qui dirigeait par ailleurs l'*Almanach Vermot* [*rires*]. Il était de la famille qui a fondé l'Almanach. Quand nous avions besoin d'argent, moi, Cabu, Reiser, nous allions lui vendre quelques dessins. C'est comme ça que j'ai travaillé à l'*Almanach Vermot*. En fait, j'étais surtout préoccupé par mes problèmes d'argent. Je n'ai pas tellement changé [*rires*]. Sauf qu'à l'époque, j'étais très très fauché. J'avais une jeune femme, des enfants, il n'y avait pas d'argent à *Hara-kiri*. Il fallait mendier chez Choron, qui faisait comme il pouvait. Il me dépannait presque toujours, il me filait 50 francs pour faire mes courses. J'avais ce genre de problèmes existentiels un peu décevants. Jamais je n'aurais pensé à l'époque qu'un jour je serai « connu ».

Comment avez-vous découvert Hara-kiri *?*

C'était pendant mon service militaire, à Reggan. J'ai vu une publicité dans *Arts*. C'était un dessin de Topor, je ne connaissais pas Topor. Un dessin provocant, formidable, ce coup de poing qui écrasait complètement un visage,

photo © Arnaud Baumann

| Wolinski et le professeur Choron, s.d. |

| Wolinski, Cavanna et Fred dans les locaux d'*Hara-kiri*, 1965 |

avec sans doute le texte « *Hara-kiri, journal bête et méchant* ». Tout de suite, j'ai pensé à *Mad*, en me disant que peut-être il y avait un *Mad* français. A cette époque, le soir dans la chambrée, je dessinais *Après la bataille*, d'après Victor Hugo, un peu beaucoup dans le style d'Elder. A ma première permission, je suis allé à *Hara-kiri*. Là j'ai vu Odile, la femme de Choron, qui a pris mes dessins en me disant qu'elle allait les montrer à Cavanna. J'ai téléphoné un peu après. Elle m'a dit que Cavanna était intéressé et m'invitait à la prochaine réunion. J'y suis allé... Cavanna m'a dit qu'il allait me publier, je n'en revenais pas !

C'était votre première publication ?

Non, j'avais publié quelques dessins dans *Rustica*, grâce un ami architecte qui m'avait recommandé. J'avais inventé une rubrique qui s'appelait *La trouvaille d'Amédée*, un bricoleur fou. Ça a duré plusieurs années, puis le rédacteur en chef m'a viré. Plus tard, il l'a regretté, j'étais devenu plus célèbre qu'il l'avait imaginé.

Si l'on revient à Hara-kiri *: Cavanna vous publie donc, tout en vous disant que vous pourriez dessiner dans un autre style.*

Non, pas tout de suite. Il n'y aurait pas pensé si je n'avais pas fait une foultitude de croquis pendant les réunions. Je parlais très peu pendant les réunions, au début. Reiser était comme moi. Nous avons suivi un itinéraire un peu parallèle. Nous parlions très peu, nous n'osions pas dire ce que nous pensions. Nous étions persuadés de ne pas avoir d'idées. Nous étions écrasés par ceux qui parlaient : Gébé, Choron, Cavanna, et Topor quand il était là. Nous, nous étions timides. Puis nous avons commencé à lancer quelques idées, nous étions fiers lorsqu'elles étaient reprises par d'autres. Peu à peu, nous avons pris de l'assurance, et à un moment, Reiser est devenu intarissable. C'était mignon de le voir. J'étais content parce que je l'aimais.

Vous parlez souvent de lui comme d'un frère.

Plus que ça. Parce qu'un frère, des fois on s'en moque. Alors qu'avec Reiser... C'était plus que ça. Il n'y a que des femmes que j'ai aimées autant que Reiser. J'avais vraiment

| Planches parues dans *Hara-Kiri*, années 60 |

de l'affection pour lui… Presque de l'amour. On riait. On était vraiment très complices, bien qu'il m'ait dit à l'époque : « *Mai 68, c'était vraiment un truc de petits-bourgeois* ». Moi, j'y croyais dur comme fer. Je disais les bêtises de l'époque, qui étaient justes au fond. J'étais contre la société de consommation, je me considérais comme révolutionnaire, tout, quoi ! Tout bien [*rires*]. A part avoir sa carte dans un parti, quand même. Militant, ça ne va pas avec l'humour. Un humoriste ne peut être qu'anticlérical, de gauche, et non militant. Il peut avoir des convictions, mais des croyances, non.

Il y a quand même des exemples de bons dessinateurs de droite, comme Sennep avant guerre, par exemple.

Avec tout le respect que j'ai pour lui, c'était un bon faiseur, très adroit mais pas un humoriste. Idem pour Faizant. Faizant n'est pas un humoriste. Sempé oui, Reiser oui, Bretécher oui. Faizant et Sennep savent manipuler les idées, mais ils sont trop bien pensants pour devenir des humoristes. Les vrais humoristes sont presque toujours des gens de gauche, ou plutôt des anars. C'est comme ça. L'humour, c'est le refus des certitudes. L'humoriste est incertain, irresponsable, solitaire et ne croit en rien.

*Revenons encore aux débuts d'*Hara-kiri *: vous travaillez dans le style plein de détails d'Elder, et Cavanna vous conseille de changer…*

Non, il m'a dit que mes croquis étaient mieux que ce que je faisais habituellement. Les petits dessins rapides, avec les filles qui courent, lui plaisaient mieux, ça l'amusait. Il trouvait qu'il y avait quelque chose, il avait raison. J'écoutais mais j'étais un peu sceptique. Et un jour – je me rappelle, ma première femme était encore vivante – un matin, j'ai fait huit ou dix dessins dans ce style rapide, sans arriver à m'arrêter. Je n'en revenais pas, ça venait, ça venait… C'était miraculeux. Il y avait un projet d'édition de l'album *Histoires lamentables*, avec des histoires dans mon ancien style. J'ai apporté ces nouveaux dessins, qu'on a intercalés dans l'album. C'est pour cela qu'il y a deux styles dans ce livre. Pendant un moment, j'ai mélangé ces deux styles, je faisais des dessins plus rapides – bâclés, si l'on veut – et puis en même temps des dessins plus compliqués, peu à peu je n'ai plus fait que des dessins rapides. Surtout lorsqu'est arrivé mai 68. Schalit, qui dirigeait *Action*, m'a téléphoné pour me demander des dessins. J'y suis allé, avec ce nouveau style. Je me sentais concerné par ce qui se passait.

Comment s'est faite votre prise de conscience ?

Cela faisait deux ans que j'étais intéressé par la politique. Enfin, je lisais les journaux ! *Le Monde* en particulier, mais pas *L'Humanité*. Je m'intéressais beaucoup à ce qui s'était passé en Hollande et j'avais été très touché par l'attentat contre le leader allemand Rudi Dutchke, que les fachos ont pratiquement exécuté et qui a fini handicapé dans une petite voiture. J'étais écœuré. Il y a eu également l'histoire de la Cinémathèque. Je suivais tout ça. Peu à peu, une conscience politique m'est venue. Je me rappelle m'être fait engueuler par Siné à la sortie du *Carnet de croquis*, le numéro spécial de *Bizarre* sorti chez Pauvert en 1967. Il m'a demandé ce que j'étais politiquement et je lui ai répondu « *rien* ». Il s'est mis à m'insulter. J'ai rigolé, mais en même temps ça m'a fait réfléchir. J'ai compris qu'être rien, ça revenait à être de droite finalement, et je me sentais de gauche, vaguement. Quand mai 68 a éclaté, les événements m'ont fait comprendre que j'étais vraiment de gauche. Et j'étais veuf. Ma vie avait changé, j'avais perdu ma femme dans un accident de voiture en 1966, j'étais très seul. J'étais disponible. Je pouvais faire garder les enfants la nuit par une baby-sitter. J'avais un solex, je pouvais donc me déplacer facilement dans Paris la nuit. Je suis allé sur les barricades, j'ai regardé. Je suis allé à l'Odéon, ça m'a fait chier, je suis parti.

Vous pourriez revenir un peu sur L'Enragé *et* Action, *que vous avez déjà évoqués ?*

J'ai fait des dessins pour *Action*, qui était le journal politique des comités d'action étudiants. Je me moquais des communistes, et ils m'en ont voulu. Pourtant je les intéressais, à l'époque, ils m'avaient demandé de travailler pour eux. Je suis allé à *L'Humanité*, mais je me suis fait engueuler. J'ai acheté le premier numéro d'*Action* où il y avait un dessin de moi dans une manifestation. J'ai vu mon dessin imprimé. J'ai vu que c'était bien. Je me suis dit : je sais faire ça. Alors, Siné me téléphone en me disant qu'*Action* n'allait pas assez loin et qu'il avait une idée pour un journal qui s'appellerait *L'Enragé*. Il me demande si je veux y participer. Je lui réponds que c'est formidable comme idée et que, bien sûr, je suis avec lui. Siné, je l'avais découvert des années plus tôt avec

| *J'étais un sale phallocrate*, éditions Albin Michel, 1988 |

LORSQUE LA DAME DE L'AGENCE DE VOYAGE M'A DEMANDÉ : « VOUS AUSSI, VOUS ALLEZ À **CUBA** ? » JE N'AI PAS OSÉ LUI DIRE NON. ET AU LIEU DE ME RENDRE SUR LES LIEUX SAINTS, À **JERUSALEM**, JE ME SUIS RETROUVÉ DANS L'AVION DE LA **CUBANA**. MOI QUI NE SUIS JAMAIS SORTI DE MON CINQUIÈME ARRONDISSEMENT DE **PARIS**.

| *Monsieur Paul à Cuba*, éditions Albin Michel, 1998 |

Complaintes sans paroles. Comme Bosc et les autres, il m'a beaucoup influencé. Donc, avec Siné, on trouve Pauvert qui accepte de nous financer, et on cherche un imprimeur. Tout était en grève. Siné avait des amis imprimeurs anarchistes du côté de la Bastille. On va les voir. Il y avait des machines, des barbus sur les machines et des femmes avec des grandes robes en train de dresser une table au milieu des machines pour faire manger les hommes, des enfants qui jouaient… Ils ont regardé les dessins et ont dit : « *Ah, oui ça, on imprime !* » [*Rires*] On a donc été imprimés par des camarades anarchistes. Je ne l'ai jamais oublié. Le journal s'est envolé. C'était vendu dans la rue par des colporteurs, il n'y avait plus de kiosques, ni de marchand de journaux, tout était fermé. Pauvert m'a raconté longtemps après que, comme les colporteurs ne ramenaient pas toujours l'argent – tu parles, ils vendaient et ils partaient avec –, on leur prenait leur montre. Et Pauvert ouvre un tiroir plein de montres ! On a fait treize numéros et, vers le huit ou neuvième, Siné m'a annoncé qu'il partait au Brésil voir sa nouvelle femme. Il m'a laissé seul avec *L'Enragé*. J'ai fait deux ou trois numéros, les vacances arrivaient, c'était l'été. Il y a eu une espèce de désintérêt, j'ai senti que ça n'était pas la peine de m'entêter. Je n'allais pas faire un *Enragé* pendant l'été. Pour le vendre à qui ? Il n'y avait plus personne. De toute façon, je n'ai jamais été un entrepreneur, un homme d'affaires. Je ne me suis jamais dit : « Tiens, là il y aurait un journal à créer ». Je n'ai jamais pensé qu'à mon petit boulot de dessinateur. Diriger une équipe, faire un journal, ça n'est pas pour moi.

Il y a souvent une dimension fantastique dans vos histoires, que ce soit dans « l'ancien style » ou dans le « style rapide »…

J'ai toujours eu des idées comme ça. Même dans mon dernier album *Une vie compliquée*, il y a ce personnage qui n'a jamais le même visage. On ne sait pas qui c'est. Dieu ? Le diable ? Dans *Monsieur Paul à Cuba*, il y a également beaucoup de passages fantastiques sur la santeria (le vaudou cubain), les idoles. Je m'inspire toujours de choses vraies. J'ai parlé avec des initiés à Cuba, mon interprète était initiée. J'ai lu des livres sur la magie, je sais comment on ensorcelle. Je suis actuellement intéressé par l'hypnotisme, que j'ai redécouvert dans un roman policier de l'écrivain russe Alexandra Marinina. Elle a passé dix ans dans la police moscovite, « la Milice », comme on dit à Moscou (pour nous la « PJ »). Il faut lire ses livres, ils sont vraiment formidables ! Je ne m'intéresse pas aux religions et leurs mensonges, mais je m'intéresse au fantastique, parce que ça part du réel. Ce qu'il y a dans le vaudou, dans l'hypnotisme, la sorcellerie, vient du fond des temps. C'est inscrit dans l'histoire de l'humanité. Et donc, ça m'intéresse. Ces pouvoirs que nous avons tous sans les exploiter, que certains possèdent naturellement, ou par le hasard ou la culture… On retrouve tout ça dans mon œuvre. Je ne crois en rien mais j'ai la conviction que tout est explicable.

Vous connaissez manifestement bien Cuba.

Oui, encore une fois, je parle toujours de choses que j'ai vues. Je suis allé à Cuba dix ou douze fois à la « Biennale del humorismo de San Antonio de los Baños » [*avec l'accent*]. Je n'y vais plus. Ce sont toujours les mêmes problèmes. Les vieux copains ont été écartés, et de toute façon ils ne peuvent pas s'exprimer librement. C'est triste, des humoristes qui ne peuvent pas être libres, qui publient dans des journaux

convenus. Exactement comme l'URSS des années 70, quand j'ai été reçu par le rédacteur en chef adjoint de la *Pravda*, qui me montrait ce que faisaient les humoristes. Ils tapaient sur la bureaucratie, la paresse, l'alcoolisme, mais jamais ils n'attaquaient le système, jamais. Comme Slim, le grand dessinateur algérien, qui me dit « *Mais j'étais libre, Georges, à condition de ne pas parler du Président, de la religion et de l'armée.* » En France, on a une chance extraordinaire : on peut parler de tout. Il n'y a pas de limites.

Si l'on revient à M. Paul à Cuba, *la forme du livre elle-même est inhabituelle, comme un roman illustré…*
J'ai commencé l'histoire dans *Charlie hebdo*, je pensais en dessiner cinq ou six épisodes, mais une fois que j'ai créé les personnages, j'ai eu envie de continuer et c'est devenu une vraie BD. Une fois que le personnage féminin est arrivé, il y a eu comme un charme, je n'ai pas pu la quitter. J'avais envie de parler de Cuba. J'ai eu pas mal d'expériences et je me suis servi de tout cela.

D'où vient l'idée d'y mêler les histoires de corruption de la Mairie de Paris ?
Ça, c'était une bonne idée. Ce qu'il faut comprendre, c'est que mon héros est un con. Il ne comprend rien, mais il a une sorte d'instinct quand même. Il est séduit par l'île. Il découvre l'amour, la magie. Comme il est cul-bénit, ça ne le dérange pas, c'est comme une religion. C'est vraiment un con. Il n'est même pas très sympathique. Il n'est pas très intéressant, mais il lui arrive des choses intéressantes. La seule chose qu'il a pour lui, c'est une grosse bite. Le rêve de ma vie ! [*Rires*] Je me rappelle avoir été invité dans une émission de radio animée par Claude Villers. Il y avait Pierre Desproges. Et Villers me demande [*il l'imite*] « *Et si vous aviez un rêve, qu'est-ce que ça serait ?* » « Avoir une très grosse bite » Il y a eu un silence !...

Un autre livre est inattendu dans votre bibliographie, c'est Arles, croquis, danse, *chez Aubier en 1990.*
Ce livre, c'est le fruit du hasard. J'ai parfois des opportunités comme celle-là. Un type est venu me voir un jour, le fils d'un grand acteur, Olivier Etcheverry, quelqu'un de très bien. Il m'avait demandé un rendez-vous. Il s'installe là où vous êtes assis et me dit : « *Je dirige un festival de danse contemporaine à Arles et j'aimerais bien que vous veniez y assister.* » « *Pour quoi faire, des dessins ?* » « *Si vous voulez. Je voudrais que vous*

| *Demain il fera jour*, éditions Albin Michel, 2004 |

veniez assister, et regarder, témoigner si vous voulez. Si vous souhaitez ne rien dire, ne dites rien. » C'était la première fois qu'on me proposait une chose pareille. J'ai accepté. En plus… Arles ! Je n'y étais jamais allé, mais cette ville me faisait rêver. Je ne me suis pas trompé d'ailleurs, c'est une ville magique. J'ai passé huit jours, logé dans un très bon hôtel, à dessiner de la danse dans la nuit. Je ne savais pas ce que c'était que la danse contemporaine… Tous les plus grands étaient là. J'ai fait plein de dessins et j'ai retrouvé mon ami Autheman, que j'avais publié dans *Charlie mensuel*. A une heure du matin, on allait dans des petits restaurants au cœur de la Camargue, on discutait et on traînait, j'ai adoré ! Mon restau préféré était celui d'un barbu qui faisait griller la viande dans une immense cheminée. Sa femme était tombée dedans et était morte de ses brûlures. Quand on y allait, on disait : « *on va chez l'assassin* ».

Quelques-uns de vos héros s'appellent Georges (le tueur) ou Joe. Y-a-t-il une dimension autobiographique dans vos histoires ?

C'est inconscient, pas calculé. Je m'implique dans mes histoires. *Georges le tueur*, c'est bien, mais c'est très mal dessiné, j'ai un peu honte. J'aurai pu m'appliquer un peu plus. C'est curieux, personne ne m'a jamais reproché la pauvreté des dessins de *Georges le tueur*. Et pourtant, à côté de ce que font certains dessinateurs, c'est honteux ! Personne ne me l'a reproché sans doute parce que l'histoire est bonne. Le personnage est intéressant et ce dessin schématique laisse la liberté d'imaginer ce que je n'ai pas su mettre. Les gens intelligents compensent. Comme m'ont dit des Coréens un jour à Cuba : « *Vous faites des dessins polis* ». « *Ha bon ? Pourquoi polis ?* » « *Parce qu'ils ne sont pas terminés. Quand on ne termine pas un dessin, c'est qu'on fait confiance à la personne qui le regarde pour le terminer.* » C'est pas con !

Dans les dessins de Georges le tueur, *on trouve la même énergie que chez Kurtzman, par exemple.*

Oui, mais Kurtzman, ça n'est jamais mal dessiné, jamais. C'est jeté, comme Reiser, mais c'est juste. Reiser dessinait mieux que moi. Il manque une main au personnage, ou il n'y a pas de pied, mais c'est bien dessiné. Nous étions très proches, Reiser et moi, tout en ayant des sources d'inspiration très différentes.

Vous aviez au moins une passion commune pour les femmes.

C'est vrai. D'ailleurs, on a souvent baisé les mêmes ! [*Rires*]

Pourquoi avoir adapté La Reine des pommes *de Chester Himes ? C'est une de vos œuvres les plus longues.*

C'est encore un hasard. A l'époque, Cavanna nous parlait de Chester Himes. Il était emballé par ses bouquins. On se met tous à les lire, puis on apprend qu'il est à Paris. Le reste de l'équipe étant composé de banlieusards timides, et vu que je parle anglais, on me délègue pour aller voir Chester Himes. J'avais mission de le faire travailler pour *Charlie hebdo*. J'y vais et je le trouve en train de repasser son linge dans un studio à Saint-Germain-des-Prés. Il me sourit, il était vraiment gentil, me répond non, mais me parle d'un garçon qui serait très bien pour nous : Melvin Van Peebles[1].

| *Dis-moi que tu m'aimes*, éditions Albin Michel, 1993 |

Et c'est comme ça que j'ai fait la connaissance de Melvin, qui écrivait déjà des articles pour *Le Nouvel Observateur*. Il vient au journal, plaît bien à tout le monde. Il fait des articles pour nous. Je ne sais plus comment on en est venu à *La Reine des pommes*. J'avais envie de voir si j'étais capable de faire des bandes dessinées. Comme je ne gagnais pas ma vie à *Hara-kiri*, je cherchais une autre voie. A l'époque, je ne pensais pas du tout au dessin politique. Alors, j'ai essayé de faire une bande dessinée. J'ai réussi parce que Melvin m'a fait le découpage page par page. Ça a donné quelque chose de pas mal… Mais sans suite !

| illustration pour *Charlie Hebdo* |

Quel effet ça fait de voir un de ses dessins repris par des milliers de gens ? Je pense à l'entonnoir sur la tête de Michel Debré…

Personne ne savait que c'était de moi.

Oui, mais vous, vous le saviez.

Oui, c'était bien. Parfois, on trouve un truc qui fait tilt, que tout le monde reprend. J'étais content. Ceci dit, je n'ai pas eu une fierté particulière. J'ai pris ça comme ça. Ça prouve l'impact de *Charlie hebdo* sur les lecteurs de l'époque.

On sent souvent chez vous le bonheur du texte, du dialogue, des longues tirades.

Il arrive des miracles. Je commence une phrase et puis ça suit, ça ne s'arrête pas. J'ai parfois cette chance. Quand je ne suis pas trop surmené, que je n'ai pas trop de dessins à faire,

1 | Ecrivain, journaliste, acteur, producteur et surtout réalisateur de films, né en 1932 à Chicago. Son long métrage le plus connu est *Sweet Sweetback's Baad Asssss Song* (1971).

que j'ai un peu le temps de respirer, j'écris parfois des textes que je relis avec plaisir. Par exemple, Val m'a téléphoné récemment pour me féliciter du texte que j'ai écrit sur le référendum sur la Constitution européenne, où j'insulte tous ceux qui ont voté non. Je suis parti sans idée sur cette page, j'ai commencé une phrase, c'est parti et hop, je suis arrivé au bout de la page ! [*Silence.*] Ce goût des mots m'est venu progressivement. Il a fallu que je prenne beaucoup d'assurance pour arriver à écrire. Au début, je me servais de Victor Hugo ou d'autres… Je déconnais sur le texte des autres. Puis, j'ai lâché une phrase par-ci, une phrase par là. J'ai vu la réaction des gens, ils me disaient que c'était bien… Je me suis laissé aller de plus en plus. En fait, tout a démarré avec le *Carnet de croquis*, qui a eu le prix de l'humour noir en 1967. Si vous observez son contenu, vous verrez que tout ce que j'ai fait pendant quarante ans y est déjà : les dialogues des deux cons, la femme qui court, le type devant le coucher de soleil... En germe il y a tout ce que j'allais faire plus tard.

Les deux cons qui discutent, c'est un sujet inusable.

Leurs meilleures histoires sont dans *Dialogues de sourds*, parce que j'arrive à un degré nul de communication. Chacun parle de son côté. Personne n'avait jamais fait ça, et pourtant, c'est comme ça dans la vie, on n'écoute pas son interlocuteur, on attend qu'il ait fini pour parler.

| illustration pour *Charlie Hebdo* |

Ça se prête à l'adaptation théâtrale. On ne vous l'a jamais proposé ?

Ça va se monter. Jean-Michel Ribes veut l'adapter, et je suis curieux de voir ce qu'il va en faire. J'ai une idée, mais il faudrait une actrice très marrante. Elle serait sur scène, elle les servirait et se promènerait et ferait tous les gestes qu'on aime chez les femmes. De temps en temps eux s'arrêtent, la regardent… Et ça repart. Par ailleurs Claude Confortès a retrouvé un vieux texte intitulé *Je suis beau*, qu'il a montré au directeur du théâtre Hébertot. C'est l'histoire d'un dessinateur de cul qui n'arrive plus à produire. On a écrit ça il y a vingt ans à partir de mes dessins des années 70. Il y a eu les élections et on a laissé tomber. Là, deux femmes l'ont lu au théâtre Hébertot. Elles sont emballées. C'est bien quand ça plaît aux femmes, ça veut dire que c'est dans l'air du temps. La pièce sort en janvier. Est-ce l'effet Angoulême ? Ou l'effet Légion d'honneur ? [*Rires*]

Puisque vous en parlez, c'est un peu inattendu de voir un membre de Charlie hebdo *accepter une décoration comme celle-là…*

Une décoration, vous ne la demandez pas, on vous la donne, et vous l'acceptez. En tout cas, c'est ce qui m'est arrivé. Je n'allais pas dire non au Président de la République, qui me fait la gentillesse de me décorer. Ce serait un peu ridicule… C'est ridicule de l'avoir, c'est ridicule de la refuser. Autant l'accepter.

Vous avez une particularité, qui est commune à tous les dessinateurs de Charlie hebdo, *c'est une incroyable capacité de dessiner. On dirait que vous n'êtes jamais à court.*

Les jeunes aussi sont incroyables ! Luz, Riss et Charb ! Vous savez, il y a une bonne ambiance à *Charlie hebdo*. Les jeunes ont de l'affection et du respect pour nous, et nous, nous les aimons bien. Il y a bien sûr des histoires. Val est un homme passionnant, avec, c'est vrai, un côté obscur. Mais c'est ça qui fait son charme. On s'entend vraiment très bien, tous. Cavanna est là. Il ne dit plus grand-chose, il laisse parler Val, et de temps en temps il dit son mot. Tout le monde l'écoute, il se tasse, il vieillit, comme moi.

Pour revenir au dessin, c'est une gymnastique…

Tout à fait, c'est sportif. Plus on fait de dessins, plus c'est facile. Je ne travaille plus pour un quotidien, mais je pourrais. Ça ne me fait pas peur. Par exemple, quand le pape est

| Planche sur le droit à l'avortement |

mort, je n'étais pas à Paris. Coup de téléphone à 11 heures et demi, j'étais en train de faire les courses à La Garde Freinet, dans le Var. C'était Edith, la coordinatrice de *Paris Match*, qui me demande un dessin pour une heure de l'après-midi. Je réponds « *Ça va pas, non ?* ». « *Oh, mais avec ton talent…* ». Ils ne doutent de rien. Eh bien, à treize heures il était fait, et tout le monde m'a félicité. Moi, je le trouvais moyen. Je suis allé droit au but. C'est ça notre métier. Faut avoir l'instinct. Vous dites, le pape… la fenêtre ! Et vous dessinez une main qui dit « *Ciao* ». J'ai rajouté une colombe, je ne sais pas pourquoi, d'ailleurs. J'ai mis une couleur, et c'était parti. Avec ce dessin, pour la première fois, j'ai eu des réflexions ironiques de Luz de Charb et de Riss. Mon dessin ne leur a pas plu du tout. Il était trop respectueux. Ils avaient raison.

Vous parliez d'anticléricalisme tout à l'heure, c'est vrai qu'on en est loin.

En fait, je trouvais ce pape détestable. Mais on peut avoir de l'admiration pour son courage physique. J'ai répondu aux jeunes que je n'avais qu'une heure et que je n'ai trouvé que cette idée. C'est une mauvaise excuse. Le manque de temps, c'est le danger d'aller au plus facile, et la facilité c'est d'être lèche-cul vis-à-vis de l'opinion ou du personnage dont on parle. On trouve une idée simple, on va droit au but. Mais, et je le dis souvent à ma femme, on peut arriver à faire un très bon dessin avec une mauvaise idée. En travaillant une idée moyenne, on peut arriver à la rendre bonne. Parfois, je commence, je me dis que c'est une idée pas terrible, mais en réalisant, je trouve la petite

chose qui fait que ça devient une bonne idée. Et ça, c'est le professionnalisme.

Vous revenez constamment sur certaines situations, en trouvant toujours de nouvelles variations…
Val me dit qu'on pourrait faire un livre rien qu'avec mes dessins de personnages qui regardent un coucher de soleil. Ça revient tout le temps dans mon œuvre. Le dernier que j'ai fait, c'est Chirac qui regarde un coucher de soleil en disant : « *Le crépuscule n'est ni de gauche, ni de droite.* ». Je célébrais ses dix ans de présidence.

A part la politique, votre autre grand sujet, c'est le sexe.
Je mélange les deux maintenant !

Ce qui est frappant, c'est la constance de votre vision du sexe, joyeuse, gourmande et dépourvue de tout moralisme.
Ça reflète ma nature. Ma vision du sexe est joyeuse, c'est vrai. Elle est moins cruelle que celle de Reiser, par exemple. Je ne suis pas un « rigolo », mais je suis assez joyeux. J'aime bien les gens, la vie. Pourtant, j'ai tendance à être plus solitaire qu'avant… Je n'ai jamais beaucoup aimé les discussions, comme ma femme par exemple. J'ai un tas d'amis qui adorent parler et raconter sans arrêt les mêmes histoires. Moi aussi, je raconte toujours les mêmes histoires, bien sûr. Mais je n'ai pas cette volubilité, il faut me les arracher. Pour en revenir au sexe, une des choses dont je suis fier, c'est d'avoir introduit le sexe dans le dessin politique. D'une façon parfois sournoise : simplement une femme qui interviewe avec une bretelle qui tombe, en montrant un petit quelque chose… Comme font les femmes d'aujourd'hui. Elles sont très bandantes, très sexy, les femmes d'aujourd'hui. Quand je passe devant le Flore ou Les Deux Magots, il y a toujours quelque chose à voir. Les femmes sont parfois des chefs-d'œuvre. Elles savent si bien mettre en valeur leurs charmes.

Chez vous, les rapports de force entre les hommes et les femmes sont de l'ordre du jeu.
Oui, parce que j'aime vraiment beaucoup les femmes. Et elles le savent. A Angoulême, ce sont plus les femmes que les hommes qui achètent mes livres. Parfois elles restent en retrait, et c'est l'homme qui m'apporte le livre. Je demande « *Votre femme n'est pas là ?* », « *Si, si, elle est là-bas.* » En fait, elle est juste derrière. Si elle est jolie, je fais un peu traîner le dessin. Elle sait que je la regarde, parfois je la dessine, elle se fige, elle n'a pas l'habitude. Elle n'ose pas me regarder pendant que mon feutre caresse sa bouche…

Parlons un peu de la publicité. Comment y êtes-vous venu et quel rapport entretenez-vous avec cette activité ?
La première publicité que j'ai faite, c'était vers 1965, pour un éditeur suisse de livres d'art très connu. J'ai oublié son nom… Ah si ! Skira ! Il m'a demandé des dessins. Je suis allé à Genève. Ça n'était pas beaucoup d'argent mais c'était bien. La vrai pub', ça a commencé après mai 68, c'est à ce moment que j'ai intéressé ces gens-là. Mai 68 m'a lancé. Le directeur artistique du chocolat Mars m'a appelé pour me demander de faire un dessin pour des affiches dans le métro. Il me demande combien je veux. Je me dis « *Je vais frapper un grand coup* » et je lui demande 1 500 francs. Il se met à rigoler et me répond : « *C'est ce que je vous donne si je ne prends pas le dessin. Si je le prends, c'est 5 000.* » Hou-là ! A l'époque, on payait cher. Depuis, les prix n'ont presque pas augmenté. J'ai donc fait une série de dessins, mais trop appliqués, je voulais bien faire. Il m'a dit que non, il voulait les dessins comme je fais d'habitude. En fait, il voulait que je bâcle. J'en ai refait plusieurs, dans mon style rapide. Il m'en a pris six ! A 5 000 francs l'un ! Ça me faisait 30 000 francs de l'époque. C'était la fortune ! J'ai pu habiller mes petites filles, j'ai payé des vacances à mes parents. C'était la première grosse somme que je gagnais. Les dessins ont été affichés dans le métro,

| illustration inédite, années 50 |

ensuite il y a eu des dessins animés pour la télévision. Et ça a continué. Je recevais des coups de téléphone. J'ai commencé à bien gagner ma vie, et c'était bien agréable. Bien sûr, je me suis fait traiter de récupéré par les gauchistes habituels, ceux-là même qui plus tard sont devenus directeurs d'agence de pub ou conseillers de ministre.

*Et vous n'aviez pas de problème de conscience par rapport à l'éthique d'*Hara-kiri*?*
Absolument pas. Pas comme Cabu, par exemple, qui ne fait pas de publicité. A partir du moment où je dis ce que je pense, le fait de gagner de l'argent avec ne me dérange pas. De toute façon, je trouvais qu'il y avait des gens intéressants dans la publicité, et j'avais besoin d'argent. Je n'ai pas tous ces scrupules vertueux, sinon on n'arrête plus : quand on est de gauche, il faut voyager en première ou en seconde ? Et dans quel genre d'hôtel il faut descendre ? S'acheter des fringues chez Armani ou non ? Franchement !... On n'en finit pas. J'ai toujours vécu le mieux possible. Quand j'avais de l'argent, je le dépensais. Ensuite j'ai fait plein de pubs. Chaque année, j'avais un budget publicité important qui m'aidait à boucler l'année. J'en ai encore de temps en temps. Il y a moins d'argent dans la publicité aujourd'hui, et ils font moins appel aux dessinateurs. Ils mettent des photos, ils scannent des trucs. Le dessin est moins en vogue. Mais ça reviendra. La dernière grosse campagne que j'ai faite, c'est Saint-Yorre : dessins, dessins animés, verres, marketing... Le gros truc. J'ai une commande en ce moment pour les magasins Leclerc, je suis ravi. Michel-Edouard Leclerc est un ami.

Dans un cas comme celui-là, vous avez liberté créative totale ?
Oui. A partir du moment où ils s'adressent à moi, c'est qu'ils cherchent des dessins tout de même un peu provocants, alors je leur en donne pour leur argent. Cela dit, je sais à peu près ce que je peux ou non faire. La limite, c'est la bite ! [*Rires*]. Vaut mieux éviter les bites. Les foufounes, ça peut marcher, mais les bites, jamais. Même encore dernièrement, Jean-Claude Maurice [du *Journal du dimanche*] m'a dit « *Je ne t'ai jamais censuré le moindre dessin, mais évite les bites* » Roger Théron, quand je suis entré à *Paris Match*, m'a dit la même chose. Pour *Match,* je me suis tout de même débrouillé pour faire celle de l'homme invisible. L'homme invisible revient de la pharmacie, la nana attend sur le lit, et il y a un préservatif qui se promène dans la chambre. [*Rires*]

Parlons un peu de Charlie mensuel...
Charlie mensuel a démarré avec Delfeil de Ton comme rédacteur en chef. Ça a duré un an ou deux et Delfeil de Ton, comme très souvent, a laissé tomber pour des raisons mystérieuses qui le regardent. Au cours d'une réunion, Cavanna et Choron ont dit : « *Il faut quelqu'un pour diriger* Charlie mensuel » et ils m'ont regardé. J'ai dit d'accord. Ça c'est passé de la même façon quand il a fallu trouver quelqu'un pour écrire des histoires pour Pichard. *Charlie* m'intéressait parce que ça me permettait de me replonger dans mes vieilles amours, toutes ces bandes dessinées américaines que j'avais aimées enfant. Je savais qu'elles étaient oubliées, ou peu connues. En plus, je m'intéressais énormément à l'*underground*, à *Mad*, *Help !* et tous les auteurs dont nous avons déjà parlé. J'avais envie de montrer les œuvres de toute cette bande, Elder, Davis..., et aussi *Dick Tracy*, Al Capp, les *Peanuts*. Il y avait un trésor de bandes dessinées à faire découvrir. Les Italiens avaient déjà commencé... Et d'ailleurs, j'avais été un peu gêné quand j'avais vu les premiers numéros de *Charlie mensuel*. C'était la copie intégrale du *Linus* italien. Quand on m'a nommé rédacteur en chef, je suis allé voir Gandini, l'éditeur italien de *Linus*, et je me suis excusé : « Non e io. *C'est pas moi, c'est les autres.* ». Maryse était avec moi, on n'était pas encore mariés. Gandini était fasciné par ses jupes courtes. Il a écrasé le coup et on a échangé Crepax contre Pichard, ou plutôt Valentina contre Paulette.

Il y a d'ailleurs un fort tropisme italien dans Charlie mensuel*: Crepax déjà nommé, Jacovitti, Buzzelli, Bonvarini...*
C'était beau, voilà tout. Il se trouve que je suis un peu italien par ma famille, ça a du jouer. Si on regarde sur l'ensemble, *Charlie* était très international. Il y a même eu de la bande dessinée mao, des malgaches... Mais ce qui a prédominé, c'est la bande dessinée anglo-américaine, tous ceux qu'on a cités, plus *Jeff Hawke*, *Andy Capp*, *Krazy Kat*, *Bristow*...

...Fosdyke Saga...
...Ha ça, c'était génial ! Et cette bande où l'héroïne se retrouvait en petite culotte toutes les deux strips ? ...

| *Pauvres mecs*, éditions Albin Michel, 2001 |

Romeo Brown ! C'était drôle comme tout. A chaque fois, je découvrais, ça me plaisait et je publiais. J'étais vraiment seul maître à bord. Choron m'a dit une fois, en revenant de voir les gens de chez Dargaud : « *Tu sais, ils m'ont dit que tu avais très bon goût !* » [*Rires*]. Je le surprenais. Il me foutait la paix. Sacré Choron.

Et pour les jeunes auteurs français, ça se passait comment ?
Pareil, il fallait que ça me plaise. Je n'en ai pas loupé beaucoup à l'époque... Par exemple Varenne, il avait apporté ses pages quand je n'étais pas là. C'est Gébé qui l'a vu. J'étais à peine rentré, il m'a dit : « *Il y a une bande extraordinaire qui est arrivée* ». J'ai regardé et je lui ai dit qu'il avait raison. Ce jeune type avait déjà un métier incroyable, et il n'avait jamais été édité. Je l'ai publié tout de suite ! Il y avait aussi Autheman qui, chaque mois, m'envoyait des pages. Je ne les publiais pas mais je les lisais, quand même. Et une fois je me suis dit : « *Tiens, c'est pas mal, ça !* », et je l'ai passé. Il s'était entêté, je l'ai publié. C'est le secret, il faut s'accrocher. Et depuis, Autheman est devenu mon meilleur ami.

Charlie mensuel *était un mélange étonnant de classicisme et d'audace…*

Ça me plaisait de faire ça. Et ça n'était pas très difficile. Le journal existait, la maquette était jolie. Faut dire, on s'était pas foulés, c'était celle de *Linus*. Blandine, la maquettiste, était très douée. Je regardais les bédés, je mettais le doigt sur un dessin et je disais « *Tu fais la couverture avec ça* ». Elle agrandissait, elle cadrait, mettait les teintes qu'il fallait… C'était superbe ! Un petit tableau à chaque fois.

Comment êtes-vous arrivé à l'Echo des savanes *?*

J'étais dans le trou après la disparition de tous les journaux, *Hara-kiri, Charlie hebdo*, au début des années 80. Je bossais encore pour *L'Humanité*...ou pour *Le Nouvel Observateur*, je ne sais plus. Enfin, j'étais un peu disponible. J'ai fait du cinéma à cette époque, plusieurs films, mais je sentais que ça n'était pas mon truc. Je voulais faire un journal. J'ai fait

| Paulette à la projection de l'*An 01* de Gébé, *Charlie mensuel* n°51 |

un projet qui tournait autour du concept de *L'Assiette au beurre* : un thème, un dessinateur. J'ai montré ça aux patrons d'Albin Michel, Esménard et Ducousset. J'avais déjà rencontré le type qui dirigeait *l'Écho des savanes*, qui m'avait dit qu'il en avait marre, que ça ne marchait pas, qu'il était au bout du rouleau. Ducousset m'a parlé de *l'Echo* en me disant qu'ils avaient loué le titre, et il m'a demandé si ça m'intéressait de m'en occuper. J'étais hésitant, mais j'ai dit oui. Il m'a regardé : « *T'es sûr ? Tu n'as pas l'air convaincu* ». J'ai répondu que je n'étais pas sûr d'être capable de le faire mais que je voulais bien m'y mettre. Et je me suis retrouvé avec *L'Écho des savanes* dans une maison qui ne savait pas ce que c'était qu'un journal, tandis que moi, je me suis rapidement rendu compte que j'avais de sévères lacunes. A *Charlie mensuel*, je ne m'occupais de rien : imprimeur, distribution, tout ça c'était Choron. Moi, je n'avais que le contenu à faire, avec la maquettiste. Pour *L'Echo*, c'était différent : j'avais tout à faire. Pendant un mois, je n'ai pas eu de bureau. J'ai fini par en prendre un chez Albin Michel, mais j'étais bien embarrassé. Je me suis alors dit qu'il me fallait un maquettiste. J'ai fait appel à Claude Maggiori, mais j'avais oublié un détail : quand on prend Maggiori, en fait, c'est lui qui vous prend. Il a commencé à travailler sur le journal et je me suis rapidement trouvé complètement évincé. C'est moi qui lui téléphonais pour lui demander où on en était. Il me répondait « *Tu vas voir, tu vas voir…* » et il a fait le journal tout seul. Je voulais un journal modeste, quelque chose comme 400 000 francs de frais pour 40 000 lecteurs. Il est monté à 900 000. C'était bien, mais ce n'était pas ce que je voulais. Je me suis fait larguer. Maggiori a tout de même daigné accepter certains de mes choix. A l'époque j'avais une nouvelle conviction : je pensais que c'était dans les kiosques et pas dans les albums qu'on trouvait les meilleurs dessinateurs de bande dessinée. J'ai publié Buzzelli, Magnus, Manara, *Sam Bott*… En fin de compte, le journal était très différent de ce que j'aurais fait. Je suis resté rédacteur en chef un moment, puis je suis passé conseiller et, un beau jour, ils ont supprimé le poste de conseiller. Là, je me suis mis en colère, quand même. Je me suis engueulé avec Ducousset, et je suis parti. Je suis passé chez Denoël et Flammarion. Je suis revenu chez Albin Michel lorsque Hervé Desinge est devenu rédacteur en chef de *L'Echo*. J'ai décidé d'y retravailler parce que j'aime bien Hervé. C'est quelqu'un en qui on peut avoir confiance.

Parlons de Paulette, *si vous le voulez bien. Les premiers épisodes démarrent comme des scénarios de* Hit Parade.

Bien sûr, j'ai fait du Wolinski. Et puis, je ne savais pas où j'allais.

Vous discutiez des contenus avec Pichard ?

Ah non non, pas du tout ! Je faisais page par page des crayonnés avec les bulles, une mise en place sommaire.

Après, il en faisait ce qu'il voulait. En fait, il suivait d'assez près ce que je lui indiquais.

Le jeu était de montrer le plus possible de femmes nues…
Pour ça, on pouvait faire confiance à Pichard…

Mais le scénario devait s'y prêter…
Déjà, Paulette et Joseph, ça n'était que culs et tétons ! Paulette couchait avec tout le monde, se faisait engueuler par Joseph… Cette pauvre petite fille riche qui essayait déses-

| illustration pour *l'Humanité*, s.d. |

pérément de donner sa fortune aux pauvres et qui n'y parvenait jamais, qui se faisait piéger par les puissances d'argent… J'ai beaucoup aimé faire ça, c'était très marrant.

Les histoires de Paulette suivaient l'actualité.
Complètement, j'étais dans l'actualité. On retrouve *L'An 01*, les coups d'états en Amérique du Sud…. Ce que je considère comme notre chef-d'œuvre, c'est *Le Cirque de Paulette*. C'est peut-être le plus beau. Et le plus cruel. Tous les numéros de cirque se terminent par la mort du funambule. Quelle idée géniale ! Je me demande comment j'ai pu l'avoir. Paulette est là, candide, à suivre tout ça. L'autre personnage que j'aime dans cette histoire, c'est la détective qui vient chercher Paulette. Quand les jeunes loulous veulent la violer, elle propose d'en choisir un parmi eux. Bien sûr, elle prend le plus timide, et elle lui fait subir de tels outrages que le reste de la bande est horrifié et qu'ils la foutent dehors « *Tu n'as pas honte ? C'est vraiment trop dégueulasse !* » [*Rires*] J'ai arrêté Paulette parce qu'elle n'était plus dans l'époque. Il y a des personnages qui prennent des coups de vieux.

Dans votre parcours, il y a un épisode qui vous a valu beaucoup de critiques, c'est le passage à L'Humanité…
Oui, et aujourd'hui, Luz, Riss, Tignous y travaillent et tout le monde trouve ça très bien ! Mais alors moi, qu'est-ce que j'ai entendu dans les années 70, quand j'ai accepté de travailler à *L'Huma* !... Cavanna disait « *Il faut le psychanalyser.* » [*Rires*] Ils m'ont vraiment fait suer. Je suis passé en jugement, vraiment. Le tribunal *Hara-kiri*. Fournier avait subi le même, parce qu'on trouvait qu'il était un peu trop de droite. Moi j'étais trop de gauche… Enfin, trop coco. Ils ne comprenaient pas pourquoi j'allais travailler là-bas.

Alors, pourquoi ?
Ça devenait de plus en plus difficile à *Charlie hebdo* et j'aimais bien l'idée de travailler pour un quotidien. J'avais envie de voir si je savais faire ça. J'ai su. J'ai modernisé la une de *L'Huma*. J'ai fait des choses que personne n'avait faites avant, en particulier dessiner le secrétaire du Parti.

Il n'y avait pas de démarche idéologique ?
J'étais sympathisant, si. J'étais plus du côté des communistes que des socialistes. Pour moi, à cette époque, Mitterrand, c'était louche. Le PS n'était pas un parti de gauche, à mes yeux. J'aimais bien les cocos. Le Parti était puissant, il y avait du monde à la Fête de l'Huma, de l'ardeur, des convictions…

Pourquoi êtes-vous parti ?
Ça c'est marrant… Plantu m'a dit « *Je croyais que tu partirais en claquant la porte, tu es parti sur la pointe des pieds.* » Je suis parti parce qu'il y avait des ministres communistes au gouvernement. Jusque-là, j'avais été libre, je faisais des dessins ironiques sur Mitterrand et les socialistes. On m'a dit qu'il fallait faire attention aux socialistes, parce que désormais on gouvernait avec eux, et que si je faisais des dessins ironiques, on pourrait croire que c'était le Parti qui se moquait… Je n'ai rien répondu, mais je suis allé voir Roland Leroy [*directeur de* L'Humanité] pour lui dire que je partais. Je lui ai dit que je n'étais pas un militant et que je n'obéissais

pas aux mots d'ordre. Il m'a dit que la porte restait ouverte, que je revenais quand je voulais. Il avait l'air de comprendre. Ensuite lui aussi est parti, René Andrieux [*éditorialiste du quotidien*] également. Il y a eu une nouvelle équipe, le parti a changé. J'avais moins envie de travailler avec eux, ça me plaisait moins. Finalement, ce sont les staliniens que je préférais chez les communistes. [*Rires*] Je me suis un peu éloigné d'eux aujourd'hui. Ce qu'ils défendent, tout le monde le défend. Je les plains, d'ailleurs, c'est difficile d'être communiste dans un monde où le communisme n'existe plus. Mais j'ai encore pleins de potes du Parti. Nous avons une association Cuba Si France, nous parrainons des écoles à Cuba. C'est de l'humanitaire.

Vous étiez à l'époque dans la situation du compagnon de route.

C'est tout moi, ça : compagnon de route du communisme, du féminisme. [*Rires.*]

Ensuite vous êtes passés au Nouvel Observateur…

Ils sont venus me chercher. Reiser était mort, Christiane Duparc et Delfeil de Ton ont beaucoup insisté. Je ne me suis pas trop fait prier, je n'avais pas trop de boulot à l'époque. Je travaillais pour *Les Nouvelles littéraires*, le patron a été furieux que je le quitte. *Le Nouvel Observateur* est tout de même un beau journal. J'y suis resté six ou sept ans. Je n'ai pas apprécié qu'ils virent Christiane Duparc et qu'ils traînent pour m'augmenter. J'étais payé au forfait et je faisais tout, les couvertures, etc., et j'avais parallèlement des demandes du *Journal du dimanche*. Alain Génestar et Jean-Claude Meurice m'ont invité à déjeuner pour en discuter. Je les ai trouvés sympa, je leur ai dit que j'y réfléchissais, mais je n'ai pas donné suite. C'était compliqué. *Le Nouvel Obs* et le *Journal du dimanche* ensemble, je le voyais mal. Et puis voilà que le Ministre des Affaires étrangères de l'époque m'invite à un voyage médiatique en Russie, avec Jeanne Moreau, César et un tas de beau monde. Et il y avait Roger Théron [*ancien directeur de* Paris Match] que je ne connaissais pas. Je ne savais même rien de lui. Il m'aborde et me dit : « *Alors, quand allez-vous travailler pour le* Journal du dimanche ? » Sans réfléchir, je lui réponds « *Non, ce qui m'intéresse, c'est* Paris Match *!* » Ça m'est sorti comme ça. « *Ha bon, mais je pensais que vous étiez bien au* Nouvel Observateur ? » Je lui réponds que non. Un mois plus tard, je travaillais à *Match*. Le bordel au *Nouvel Observateur* ! Perdriel m'a fait venir avec Laurent Joffrin [*rédacteur en chef de* l'Obs]. Il m'a dit qu'il savait combien me donnait *Paris Match*, et qu'il me proposait le double, plus un dédommagement pour le passé. C'était trop tard. J'avais décidé de partir, et ça m'amusait de travailler à *Match*.

Vous avez dit que c'était pour vous retrouver dans les pas de Chaval et Sempé.

Il y avait de ça, c'est vrai. Avec Reiser, on rêvait de *Match*. C'est le journal où il y avait les grands dessinateurs. Et puis, c'est un grand journal populaire, ça ne me déplaisait pas de travailler là. *Le Nouvel Observateur*, il y a un côté gauche bidon, gauche caviar… A laquelle j'appartiens, bien sûr. [*Rires.*] Et puis, depuis le départ de Franz-Olivier Giesbert, personne ne savait plus regarder un dessin, et enfin tous mes amis du *Nouvel Observateur* partaient : Alain Schifres, Christiane Duparc. J'étais mal à l'aise. Quand on est mal à l'aise dans un journal, il faut partir.

Travailler pour Paris Match, *n'est-ce pas être en contradiction complète avec la philosophie de* Charlie hebdo *?*

Quelle philosophie ? Ce qui est marginal en 1960 est classique en l'an 2000. Il faut savoir ce qu'on veut : s'adresser à un petit public intelligent ou un grand public qui évolue, dont on ne sait pas grand-chose ? Je pense que c'est intéressant de

travailler pour le grand public. J'ai mon côté marginal avec *Charlie hebdo* et mon côté grand public avec *Match*. Il a d'ailleurs fallu du temps avant qu'on s'aperçoive que je publiais dans *Match*. Aujourd'hui, je rencontre beaucoup de gens qui me disent qu'ils ont vu mes dessins dans *Match*. Des bourgeois, le plus souvent. Dans *Charlie hebdo*, je fais un peu ce que je veux. Je suis l'actualité, bien sûr, mais en ce moment par exemple, il y a Sarkozy partout ! Je ne vais pas ENCORE dessiner Sarkozy. Alors hier, je ne sais pas ce qui m'a pris, je me suis souvenu de ce poème de Garcia Lorca que j'adore, et j'en ai fait cadeau aux lecteurs de *Charlie hebdo*. Et si ça ne leur plaît pas, je n'en ai rien à foutre ! La semaine dernière, j'ai parlé de mon voyage en Turquie. Je raconte ce qui me plaît, tout ce qui m'arrive, je déconne, je fantasme, personne ne me dit rien. Et dans les autres journaux aussi, d'ailleurs. Sauf Cavanna, il me fait des compliments : « *J'aime bien ce que tu fais en ce moment* », il me dit, « *j'aime ton côté désabusé* ».

| *Demain, il fera jour*, éditions Albin Michel, 2004 |

Comment se passe la genèse d'un dessin ? Vous lisez les journaux, vous écoutez la radio ?

Tous les matins, trois journaux : *Libération*, *Le Figaro*, *Le Parisien*. Et je reçois *Le Nouvel Obs*, *Paris Match*, bien sûr, *Le Point*. Je regarde LCI, ITV… Il y a une discipline. Je commence le matin et je travaille jusqu'au soir. Je prends des notes, que je garde parfois, ou que je reprends dans des carnets. Je note tous les sujets possibles. [*Il se lève, va chercher une feuille et la ramène.*] Ensuite je les creuse, en me demandant lequel prendre. J'essaie de voir ce qui pourrait être utilisable. Et je m'y mets. Je crobarde, j'écris des bouts de trucs… Des fois ça traîne. Je me dis que je n'y arriverai jamais, mais j'y arrive toujours, c'est une question d'énergie !

Et comment savez-vous que vous tenez le « bon dessin » ?

C'est toujours un peu mystérieux. Je cherche, je cherche, et à un moment, devant un dessin, je sais que c'est le bon, je peux me dire « *j'ai trouvé* ». Mais ce n'est pas quand je le fais, c'est après, une fois que j'ai terminé.

Vous avez pensé à travailler pour le cinéma ?

J'ai été tenté, mais il aurait fallu ne faire que ça. Lauzier l'a compris. Je suis dessinateur avant tout. Je sais bien que le cinéma est d'un plus gros rapport, mais de là à me spécialiser… Quand on n'est pas idiot et qu'on calcule ce qui marche, on sait qu'il vaut mieux créer des choses qui travaillent toutes seules. Un film, une chanson, ça vit sa vie, ça se vend partout, toujours. Un dessin, il faut en faire un tous les jours. C'est vraiment un métier de con.

Il y a les albums…

Quand on n'a pas de héros comme *Tintin* ou *Titeuf*, ça ne fait jamais des grosses ventes. Tandis qu'une chanson, ça peut être énorme. Les films adaptés de mes histoires m'ont rapporté. J'ai essayé de faire des scénarios de film, mais j'avais des problèmes de construction. C'est un autre métier. C'est très astreignant, et j'aime bien ma solitude, finalement.

Vous avez beaucoup œuvré au théâtre, cependant…

Je ne veux pas mourir idiot a été une énorme surprise pour moi. C'était la première que j'arrivais dans une salle pleine de gens qui riaient à mes phrases. Quand on est dessinateur, on ne voit pas les gens. J'ai vu Reiser à la première des *Copines*. C'était lui qui riait le plus fort ! Il était fou de joie, c'était émouvant. L'excitation de voir le public réagir… Je le regardais, j'étais attendri. Moi, j'étais déjà passé par là, j'avais connu cette expérience.

*Comment voyez-vous l'apport d'*Hara-kiri *à la société française ? Et le vôtre, plus spécifiquement ?*

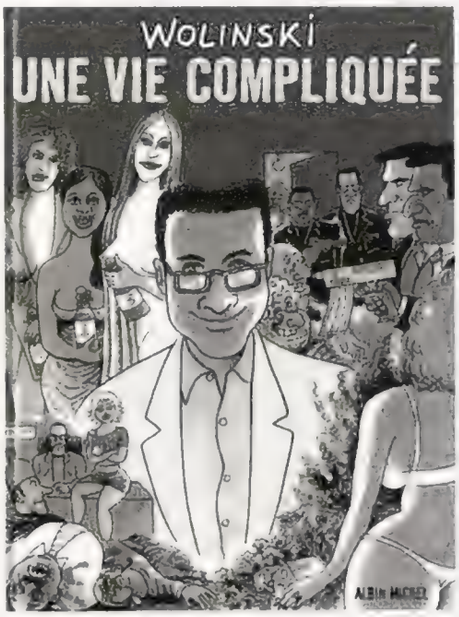
Hara-kiri a été un événement extraordinaire, complètement insolite, dont le grand artisan est Cavanna. Il nous a choisis comme on fait un bouquet de fleurs. Quand je suis arrivé, il y avait déjà Gébé, Reiser, Cabu, Fred, Topor… C'était pas n'importe qui ! *Hara-kiri* a changé les mentalités, créé non pas un nouvel humour, mais un nouveau public, plus lucide, plus sensible à l'esprit de dérision, l'esprit « bête est méchant » qui est celui de Canal+ aujourd'hui. Il a marqué Coluche, qui était notre ami et s'est nourri de nous. Tout ça vient d'*Hara-kiri*. Alors bien sûr, il y a de l'exagération, les comiques d'aujourd'hui m'amusent peu.

*L'énigme d'*Hara-kiri, *c'est de voir de si fortes personnalités fonctionner en groupe depuis si longtemps, malgré des désaccords ponctuels, et que ça fonctionne toujours.*

Je ne me suis jamais engueulé ni avec Reiser, ni avec Cavanna, Gébé et les autres… Jamais. On a toujours été d'accord. Et si on n'était pas d'accord, on se taisait, on réfléchissait, on comprenait. On respectait l'avis de l'autre. Vraiment, je n'ai jamais eu d'engueulades, même avec Choron quand il m'a raconté la mort d'Odile, que j'ai été horrifié par le côté tragique de cette mort, et la responsabilité énorme de Choron, je n'ai rien dit. C'était fait, de toute façon. Je n'étais pas toujours d'accord avec Gébé. Il adorait défendre les coupables, souvent contre Cavanna qui est quelqu'un d'assez juste, même si dernièrement il a voté non au référendum sur la Constitution européenne, à ma grande surprise. Les engueulades se passaient surtout entre Cavanna et Choron. D'abord parce que Cavanna se faisait entuber par Choron. Il le savait, mais il ne pouvait pas lutter contre la dureté et la volonté de Choron, qui ne faisait que ce qu'il voulait. Il était d'une mauvaise foi en béton, et se servait de tout pour arriver à son but. Mais je l'aimais quand même et lui, à côté de ça, il nous aimait. Un peu comme un fermier aime ses ouvriers agricoles qui mangent à la même table que lui. On était à lui, on lui appartenait. Il a changé après, il a compris, au fur et à mesure que chacun de nous est devenu célèbre dans les années 70, Reiser, moi, ou Gébé qui, même s'il n'a pas eu la notoriété qu'il mérite, était apprécié des gens qui connaissent. Sans parler de Cavanna, qui a fait une grande carrière. Il devrait être à l'Académie française…

Hara-kiri *est une vraie exception culturelle française. Je ne vois pas d'équivalent dans les journaux étrangers…*

Peut-être le *Mad* des débuts, justement, avec la différence que la structure de distribution des journaux américains fait que ce qui est marginal reste marginal. La structure de distribution française fait qu'un journal marginal peut devenir national. C'est un point très important. *Hara-kiri* a finalement réussi à franchir les barrières de l'incompréhension, de l'horreur, du scandale, des préjugés… Peu à peu, le journal vulgaire est devenu l'humour de notre époque. On laissera une trace, c'est sûr. Avant nous, il y avait des traces de cette insolence dans *L'Assiette au beurre*, ou chez Chaval, Bosc. Les textes de Chaval sont des merveilles. Il a peu écrit mais chaque texte est parfait ! *Les Oiseaux sont des cons*… Quel esprit formidable !



A dialoguer avec vous, on se rend compte de l'importance que vous accordez aux rapports humains. Le contact, la chaleur des échanges semblent beaucoup compter.

Oui. [*Silence*] Je ne peux pas rester dans un journal si je suis mal à l'aise. Et à *Charlie hebdo*, il y a de l'affection dans nos rapports. Quand Reiser est mort, j'ai pleuré toutes les larmes de mon corps. Je commence par admirer les gens que j'aime… Ou plus exactement, j'aime les gens que j'admire. Il faut d'abord que je sois en admiration devant ce qu'ils font, comme Gébé, Cavanna, Willem, Cabu et tous les autres… A partir de là, c'est rare qu'on ne s'entende pas et qu'on n'ait pas des relations fraternelles. Je suis plus fraternel qu'amical… ■

Propos recueillis le 1er juillet 2005 à Paris par Jean-Pierre Mercier

© Wolinski

Wolinski face à ses doubles

Thierry Groensteen

Wolinski est-il, ou n'est-il pas, à proprement parler un auteur de bandes dessinées ? En mai dernier, son éditeur essayait de nous vendre l'album Une vie compliquée *comme la première véritable BD du récent lauréat du Grand Prix de la ville d'Angoulême, ce qui n'est certes pas exact.* Une vie compliquée *n'est ni la première, ni, hélas, la meilleure. Il n'en demeure pas moins que Wolinski est plus rompu à l'exercice des formes brèves qu'au maniement des grandes intrigues ; que son œuvre, avant d'atteindre les librairies, est d'abord éparpillée dans la presse ; et que sa notoriété comme dessinateur* de presse, *justement, tend à éclipser son travail d'auteur de bandes dessinées.*

Beaucoup de ses participations à la presse d'actualité (*Le Nouvel Obs*, *Paris Match*) ou d'opinion (*L'Humanité*, *Charlie hebdo*) se caractérisent par une forme séquentielle, et, à ce titre, méritent d'être regardées comme des bandes dessinées, aux dispositifs souvent originaux. Je pense notamment à ses célèbres dialogues entre « *un gros réac irascible et un petit fumeur approbateur* » (ainsi que les définit l'auteur), auxquels Wolinski est resté fidèle depuis 1968 – date de leur première apparition dans *L'Enragé*. Le texte (manuscrit), déroulé derrière la sempiternelle attaque : « Monsieur », s'y taille la part du lion. Cependant, les ponctuations graphiques incarnées par les deux interlocuteurs sont essentielles : elles donnent le rythme et composent un petit mimodrame où les gestes et les expressions n'ont rien n'anodin. Mais le terme de « dialogue » leur convient mal. A gauche, le défenseur d'une certaine idée de la « France éternelle » vitupère, non sans brio (l'auteur prête à cet avocat du diable sa propre faconde), contre le laisser-aller de la jeunesse, le sexe facile, la confusion des valeurs, la perte d'autorité, les tares de la littérature ou du cinéma ; toutes ses phrases sont assertives, péremptoires. Ses opinions ressemblent à celles de Joseph, le compagnon d'aventures de Paulette, dans la série du même nom. Face à lui, le petit monsieur malingre n'apporte aucune réponse, il poursuit un monologue parallèle, s'emparant d'un mot saisi au vol pour plonger dans ses souvenirs ou confier ses rêves secrets. L'un est préoccupé du monde, l'autre ne parle que de lui. En cela ils apparaissent bien comme deux incarnations/projections de Wolinski lui-même, dont, pour l'essentiel, l'œuvre se partage précisément entre le commentaire d'actualité et la confession intime.

| *Cause toujours*, éditions Albin Michel, 1997 |

En dépit des apparences, il ne s'agit pas de « brèves de comptoir ». Wolinski ne rapporte pas des propos entendus au coin d'un zinc. Il s'empare d'un sujet dans l'air du temps et met en branle une petite machine rhétorique. Il ne prend explicitement parti ni pour ni contre ses deux figures de papier (ces *egos expérimentaux*, dirait Kundera), il feint d'être le simple enregistreur de leurs soliloques croisés. Comme dit Maryse Wolinski : « *Un humoriste n'est d'aucun camp, sinon il cesse d'être un humoriste* »[1]. Il joue avec tous les clichés du Français moyen (râleur, chauvin, jouisseur ; voir *Astérix*), auquel il ne lui déplaît manifestement pas tant de s'identifier, et dans le même temps marque un certain détachement, une distance que résume bien le titre du recueil *Cause toujours !* (Albin Michel, 1997).

Les livres de Wolinski ne forment, au fond, qu'une vaste interrogation sur le bonheur[2]. Jules, le héros d'*Une vie compliquée*, a « *80 comptes en banque de par le monde, et une femme dans chaque aéroport* ». Ses amis le jalousent. Jusqu'à quel point l'auteur lui-même l'envie-t-il ? Il n'y a guère de doute, en tout cas, que les filles faciles et partageuses qui peuplent la vie de Jules incarnent un fantasme éminemment wolinskien.

Cette interrogation sur le bonheur se décline en quelques grandes questions pas toutes si futiles que ça. J'en retiens deux en particulier :

— *A quoi ça sert d'être drôle dans un monde qui ne l'est pas ?* [...]

— *Comment faire pour devenir celui qu'on a envie d'être ?*

(Elles figurent, l'une et l'autre, sur la quatrième de couverture de l'album *Il n'y a plus d'hommes !*, Flammarion, 1988.)

Traiter ici de la première question nous éloignerait vite de notre sujet. La deuxième, elle, l'intéresse directement : elle fait surgir la possibilité d'un écart entre l'être dans lequel on se projette étant jeune et l'homme réalisé que l'on deviendra réellement plus tard, celui que les hasards et les compromis de la vie auront façonné. Cette question hante Wolinski, qui, avec une certaine amertume, cite la fameuse formule : « *On a fait mai 68 pour ne pas devenir ce que nous sommes devenus* » (*Il n'y a plus d'hommes*, p. 12). Elle lui a inspiré quantité de scènes où il se dessine face à face avec lui-même. Le dialogue met alors aux prises Wolinski adolescent ou jeune homme – encore hésitant avec les filles, se découvrant le talent de faire rire, un peu embarrassé de sa judéité, décidé à devenir le meilleur dans ce qu'il fait le mieux : dessiner – avec Wolinski adulte, désabusé, cynique, arborant le ventre et le cigare de l'homme qui a réussi, et qui a réussi en « bâclant » – en un mot devenu,

| *Coup de crayon*, éditions Albin Michel, 1985 |

1 | Dans *Chambre à part*. Cf. note 2.

2 | Interrogation relayée par les livres de sa femme. Lire en particulier Maryse Wolinski : *Chambre à part - Les secrets d'un couple heureux* (Albin Michel, 2002 ; Livre de Poche, 2004). L'éditeur présente cet essai qui relate trente ans de mariage comme « *un plaidoyer humoristique pour la tolérance dans le couple* ».

| *Journal d'un jeune homme qui ne pensait qu'à ça*, éditions le Cercle, 2000 |

aux yeux du jeune idéaliste, le prototype du « vieux salaud ». D'autres dessinateurs (par ex. Moebius et Gotlib) ont eux aussi mis en scène cette intéressante autoconfrontation. Seul Wolinski en a fait un système. Je renvoie le lecteur aux planches de *Tout va trop vite*, son album le plus autobiographique (Flammarion, 1990[3]) et au *Journal d'un jeune homme qui ne pensait qu'à ça* (Le Cercle, 2000). Les deux livres se font directement écho, certains épisodes de la jeunesse de l'auteur étant relatés dans l'un et dans l'autre. Le dernier cité est le journal intime de Wolinski à l'âge de dix-neuf, vingt ans, entrecoupé et commenté par des dessins postérieurs de près

3 | Il faut compter Wolinski au nombre des pionniers de l'autobiographie dessinée en France, avec Baudoin, Menu, Trondheim et les autres toujours cités.

d'un demi-siècle. (Wolinski se représente trente ans plus âgé que le narrateur du journal, ce qui veut dire qu'entre l'adulte représenté et l'homme âgé qui signe les dessins existe aussi un écart de près de vingt ans. En vérité, les personnages qu'il dessine sont donc tous deux des doubles de l'auteur, tirés du passé.)

Quand Wolinski-1 s'adresse à Wolinski-2, cela donne par exemple :

— *Moi, j'ai besoin d'argent pour vivre. Vous, c'est pour votre niveau de vie !*

— *Pas mal cette formule, je la note.*

Ou bien :

— *Je ne sais pas si j'aurais aimé avoir un père comme vous.*

— *Moi, je sais que j'aurais pas aimé avoir un fils comme toi.*

(A rapprocher d'un dessin représentant une jeune femme qui, véritable modèle réduit de sa mère à laquelle elle emboîte le pas, lui lance : « Si j'ai une fille j'espère qu'elle sera pas comme toi » ! *Il n'y a plus d'homme*, p. 44.)

Et encore :

— *J'ai essayé de t'aider. Mais tu étais si nul !*

— *Ma nullité c'est ma force. C'est elle que j'ai vendue dans mes dessins.*

— *Tu ne t'es pas mal démerdé. Mais tu n'est pas celui que j'ai voulu être… Tu t'es moqué férocement des hommes que tu enviais secrètement. Les patrons, les puissants, les meneurs d'hommes, les héros, les beaux parleurs !*

— *C'est ça que tu aurais voulu être ! Je préfère être humoriste.*

— *Un humoriste c'est un homme qui fait rire de ses insuffisances.*

En livrant au public le journal de ses vingt ans, Wolinski a, dit-il, le sentiment de « *tuer sa jeunesse* » (*Tout va trop vite*, p. 49). Pourtant, il révèle aussi combien il est resté fidèle à lui-même. D'abord en ceci qu'aujourd'hui, hier, avant-hier, il n'a toujours « pensé qu'à ça ». Mais également en cultivant cette propension à se mettre à distance, à faire de soi un sujet d'observation, de méditation. Le 8 octobre 1953, n'écrivait-il pas déjà dans son journal : « *Au fond, j'ai une certaine affectation pour moi. Je m'intéresse. Il y a des moments où je me regarde vivre comme on regarderait vivre un autre, avec une sympathie amusée.* » L'hypothèse du dédoublement était déjà posée. L'une des qualités premières de Georges Wolinski est la lucidité. Mais sa stratégie favorite consiste à la dissimuler dans des mises en scène caractérisées par l'ambivalence. Entre le *petit con* d'hier et le *vieux salaud* de maintenant, Wolinski orchestre des duos savoureux

dans lesquels il n'y a pas de vainqueur. S'il y a une morale à en tirer, elle serait à la Sempé : *Rien n'est simple*. Wolinski est un sophiste, un schizophrène. Il épouse alternativement les deux points de vue, montre que chacun a ses raisons et porte sur l'un et l'autre de ses *alter ego* le même regard à la fois tendre et rude, apitoyé et rigolard. Tout ce qui relève de l'autobiographie dans son œuvre est à prendre comme une improbable synthèse d'innocence, d'impudeur et de rouerie. Il a toujours été comme ça, Wolinski, il s'est toujours

vautré dans le confort de l'ambiguïté. Capable de dessiner des scènes de sexe qui seraient classées X si elles étaient filmées, tout en posant au vieux mâle romantique. Livrant au public, gros plans à l'appui, des épisodes croustillants de sa vie sexuelle mais restant muet sur sa vie conjugale (on reconnaît Maryse dans ses dessins à son allure toujours juvénile et ses robes courtes). Travaillant pour *L'Humanité*, pour *Charlie hebdo*, mais aussi à *Paris Match* et au *Point*.

Quand il feint de s'interroger[4] : « *Et surtout, comment faire pour que les autres croient qu'on est celui qu'on avait envie d'être, et non pas celui qu'on est devenu?* », il essaie de se faire passer pour un homme préoccupé de son image, de sa réputation. Mais si un jour doit être instruit le procès public de Wolinski, il n'y aura qu'à le relire pour trouver, dans ses propres pages, tout ce qu'il faut pour rédiger à la fois l'acte d'accusation et la plaidoirie de la défense. ■

4 | Toujours sur le dos de couverture d'*Il n'y a plus d'homme*.

LE JASMIN DANS LE PATIO

| planche parue dans *Paris Match* |

PAULETTE
un feuilleton agité

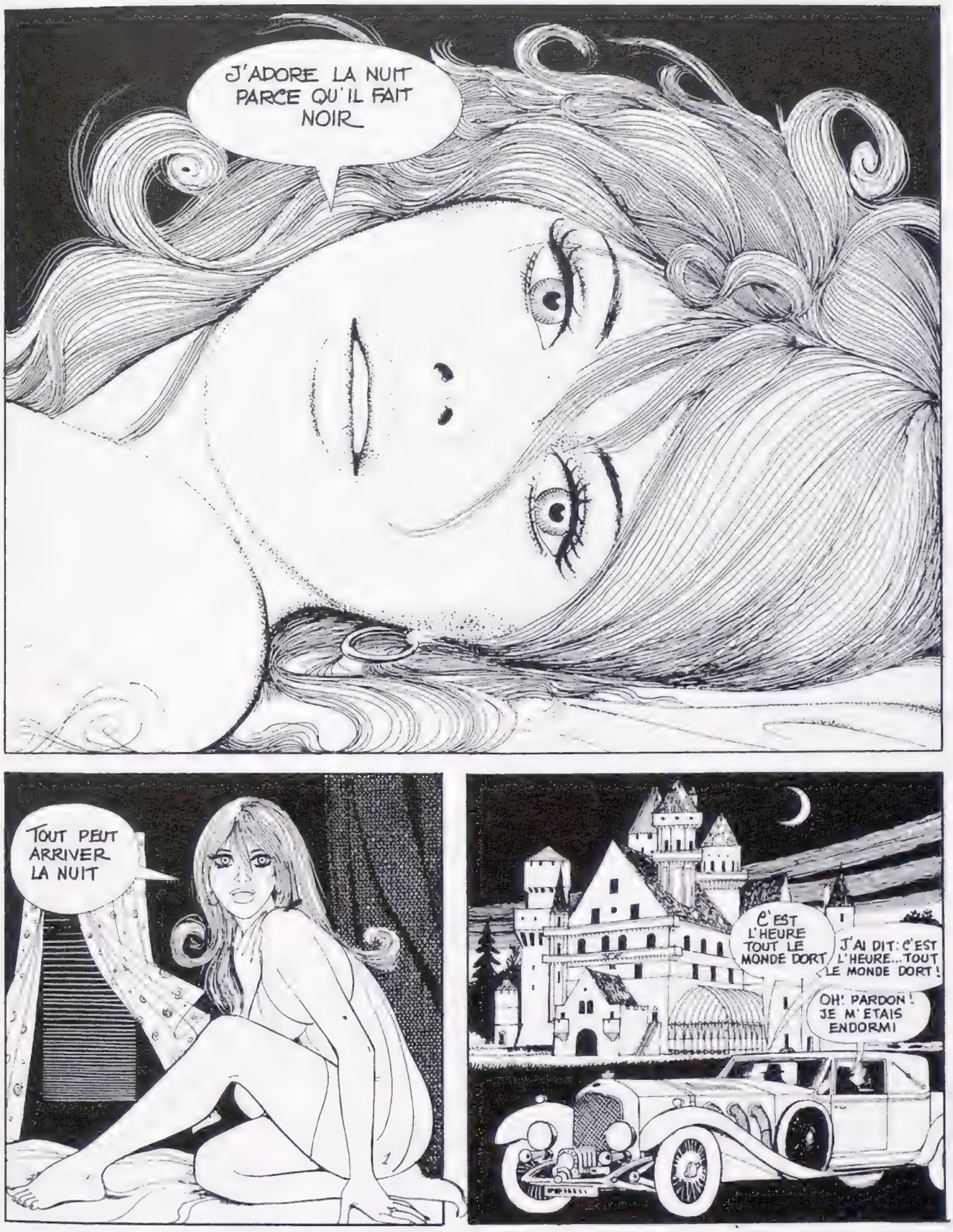
Bernard Joubert

« *Si on met bout à bout les différents épisodes qui constituent ma vie, on n'obtient même pas un roman convenable* », se lamente un jour Paulette. « *Tout ce qui les intéresse* [les lecteurs] *c'est ton cul, l'histoire, ils s'en foutent.* » lui répond ailleurs Joseph. C'est assez bien vu. Dans *Paulette*, l'agitation tient lieu, pour une bonne part, de fil conducteur. C'est en particulier vrai pour la première moitié de la série, conçue comme un incessant *serial* aux rebondissements rapides et improvisés. Le résumé des épisodes précédents du *Charlie* n° 22 (novembre 1970), attribuable à Wolinski, aurait pu resservir tous les mois : « *Paulette se retrouve Dieu sait où, après des aventures épuisantes. Mais tout ça, c'est du passé. il n'y a que l'avenir qui compte. Et l'avenir de Paulette, c'est ce que vous allez lire. Et quand vous l'aurez lu, ce sera du passé. C'est comme ça, la vie.* » On se fait kidnapper, on s'échappe, on se refait kidnapper, on montre ses formes opulentes. Tout et n'importe quoi peut survenir à la case suivante. C'est divertissant.

Avec *Ulysse*, sur scénario de Jacques Lob, Georges Pichard est présent dans *Charlie* (mensuel) dès son lancement. Professionnel aguerri de 49 ans, professeur à l'École supérieure des arts appliqués, où il dirige l'atelier de bande dessinée, il ne se sent pas encore capable d'être un auteur complet – un comble de la modestie ! – et propose au journaliste Delfeil de Ton, qui n'a, lui,

Paulette se retrouve Dieu sait où, après des aventures épuisantes. Mais tout ça, c'est du passé. Il n'y a que l'avenir qui compte. Et l'avenir de Paulette, c'est ce que vous allez lire. Et quand vous l'aurez lu, ce sera du passé. C'est comme ça, la vie.

© éditions Albin Michel



© éditions Albin Michel

| Première apparition de Paulette dans *Charlie mensuel* n°12 - janvier 1970 |

© éditions Albin Michel

| Paulette accouche, *Charlie mensuel* n°36 - janvier 1972 |

jamais fait de BD et est alors le rédacteur en chef de *Charlie*, d'être son scénariste. DDT n'est pas tenté, mais un couple se forme avec Wolinski. Ce sera l'unique grande collaboration de Wolinski avec un dessinateur, à qui il livre ses scénarios non pas sous forme de textes, mais de pages sommairement crobardées, imaginées bien souvent la veille, dans l'urgence.

Paulette commence dans le n° 12, en janvier 1970. Telle qu'on la perçoit en tant que lecteur, l'idée est d'avoir, tout de suite après le sommaire, une série à suivre, bien vivante, de création, capable de faire un peu écho à l'actualité sociale et politique française, avec un personnage récurrent et sympa. Une ouverture en fanfare, avant la grosse ration de strips américains (Schulz, Al Capp, Chester Gould) ou d'histoires sans héros (Reiser, Willem, Gébé). Aurait-il fallu chercher un nouveau titre à la revue que *Paulette* (mensuelle) aurait été parfait.

Les trois premières années se présentent donc comme une cavalcade ininterrompue, une parodie de feuilleton populaire, avec des airs de contes des *Mille et Une Nuits* contemporains et des réminiscences de la *Little Annie Fanny* de Kurtzman et Elder. Paulette est une enfant de grands bourgeois, indocile, gauchisante, généreuse, tout à la fois nymphomane et fleur bleue, qui ne cesse d'être enlevée par des proxénètes, des émirs, des illuminés, des *hell's angels*, des nazis... Lorsqu'elle hérite de ses parents, elle décide de dilapider sa fortune en la distribuant à

Paulette rencontre Hitler, *Charlie mensuel* n°45 octobre 1972

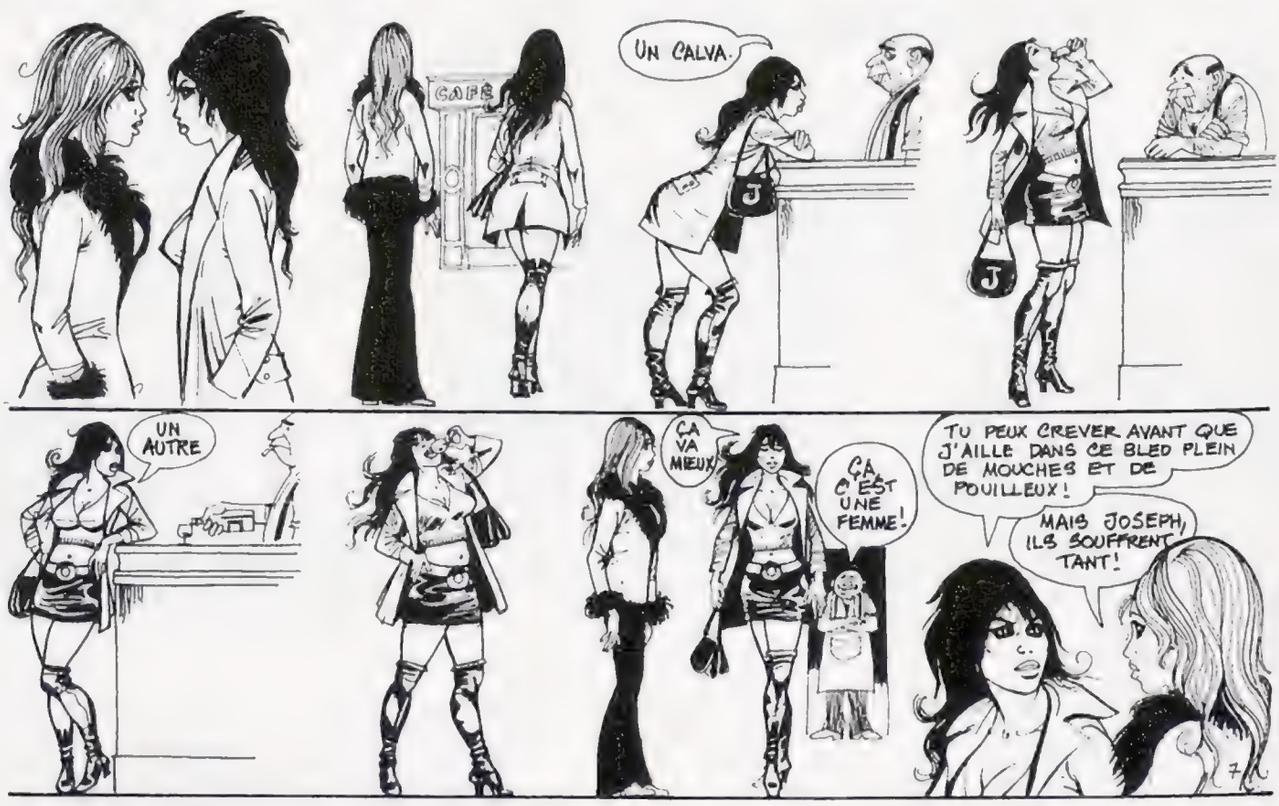
© éditions Albin Michel

| La transformation de Joseph, *Charlie mensuel* n°13 - février 1970 |

quiconque lui prétend avoir besoin d'argent. Elle devient alors la cible des administrateurs de ses entreprises qui la font enfermer à l'asile (une des péripéties conservées dans l'adaptation cinématographique que réalisera Claude Confortès en 1986, *Paulette, la pauvre petite milliardaire*). Elle croise des maoïstes, des CRS, Jean Royer (le maire puritain de Tours), Ali Baba, le fils de Zorro, Hitler, Howard Hughes... Elle se marie (son époux meurt deux pages après), accouche (son fils, devenu immédiatement adulte, est mangé par des riches pervers), se suicide, fait un tour au Viêtnam en guerre, en Amazonie, au Mexique, au paradis...

Aucun des nombreux personnages secondaires ne laisse de grand souvenir, sauf le très réussi Joseph, présent du premier au dernier épisode, avec quelques éclipses. Le Capitaine Haddock de Paulette. C'est au départ un vieillard qui vit dans un taudis. Une taupe magique, mais myope, lui redonne la jeunesse, en se trompant sur son sexe. Joseph devient une jeune femme séduisante, avec l'esprit et les manières d'un septuagénaire ronchon qui, pour couronner le tout, tombe amoureux de lui-même. Les meilleurs gags de la série sont ses réparties de vieux réac, prisonnier d'un corps de *pin-up* qui fume le cigare, boit du calva et glisse sa main aux fesses des filles. Politiquement, il est odieux, tout ce que le lecteur type de *Charlie* exècre. Paulette est idéaliste, Joseph est raciste, ils sont diamétralement opposés. Mais le second degré permanent qui règne dans les dialogues ne permet pas toujours de distinguer si Wolinski exprime sa pensée propre, par le biais de l'une ou de l'autre, ou la parodie de son contraire.

Si, dans un premier temps, la bande est conçue uniquement pour la presse, la reprise des épisodes en albums amène à calibrer autrement les scénarios. Le feuilleton échevelé se calme en 1973, avec *Ras-le-bol-ville*, un récit développé sur 63 pages. Paulette et Joseph assistent à une projection de *l'An 01*, le film. La première adore, tandis que l'autre n'a évidemment vu qu'une « *bande de barbus crasseux qui ne veulent rien foutre* ». Gébé en personne, charmeur, vient les réconcilier. Surprenant leur conversation, un escroc qui ne vise qu'à s'enrichir incite Paulette à investir sa fortune dans la création d'une communauté libertaire dont la réussite pourra « *foutre en l'air l'économie mondiale* ». Une île paradisiaque est achetée. A grand renfort de panneaux publicitaires, les gens sont incités à rompre avec leur vie actuelle et venir s'y installer. Les lois sont remplacées par un principe unique : ne pas gêner les autres. Trouvaille cocasse, l'argent n'est pas aboli, mais distribué à volonté. Cette microsociété anarchiste est un succès,



| Paulette et Joseph, *Charlie mensuel* n°36 - janvier 1972 |

© éditions Albin Michel

© éditions Albin Michel

| Paulette avec Howard Hugues, *Charlie mensuel* n°41 - juin 1972 |

jusqu'à ce que le gouvernement français dépêche un espion pour tout faire sauter. Retour à la grisaille, aux horloges pointeuses, au tiercé, aux soirées télévision. Wolinski n'a pas l'optimisme d'un Gébé. Et pas son imagination politique non plus.

Cette histoire terminée, la plus longue et la meilleure de la série, Wolinski fait une pause durant laquelle Pichard continue de collaborer tous les mois à *Charlie*, mais en compagnie du cinéaste Claude Faraldo (*Les Manufacturées*) ou de l'écrivain de science-fiction Jean-Pierre Andrevon (*La Réserve* et *Edouard*). Après une année d'absence, *Paulette* revient en beauté. Elle se remémore avoir suivi, enfant, un cirque de femmes dans sa tournée des villages. La bizarrerie des numéros est dans la veine du *Petit Cirque* de Fred : il est prévu que les trapézistes se tuent volontairement, que les lions mangent la dompteuse et que le lancer de couteaux se termine tragiquement. Le flash-back se poursuit avec une errance moins intéressante dans une campagne enneigée, où les jeunes et les vieux se font la guerre. Cette histoire se conclut fin 1975, c'est-à-dire peu après la libéralisation de la pornographie au cinéma. Alors que la série, cinq ans plus tôt, n'osait pas montrer un sein dénudé (Wolinski éditorialisant en 1970 : « *Il n'y a pas d'érotisme dans Charlie et il n'y en aura jamais parce que sinon nous serions interdits.* »), quelques cases presque hard font à présent leur apparition. (« *Oui je sais, c'est cochon. Je vous assure qu'on l'a pas fait exprès, Pichard et moi, c'est venu comme ça.* ») Pichard, qui prépare parallèlement son premier *Marie-Gabrielle de Saint-Eutrope*, y prend sûrement plaisir.

Dans la dernière année, Paulette, ruinée, devient publicitaire, ouvre un centre de vacances rustique pour riches, infiltre la secte Moon, est enlevée par un simili Kim Il Sung et sème la zizanie syndicale dans une maison close. Le dernier épisode paraît dans le *Charlie* n° 91 (août 1976). Wolinski prévient : « *L'histoire tourne court. J'avais envie de la tuer, ces temps-ci. Je me contente de l'oublier un peu. On la reverra sans doute un jour, les personnages de bandes dessinées ont la vie dure.* »

Mais Paulette ne reviendra pas, si ce n'est dans le très oubliable film de Confortès. Tant pis, elle aura bien marqué les esprits quand même. Et notamment ceux de tout enfant de famille d'artistes, de soixante-huitards ou de simples intellectuels de gauche de l'époque, là où toujours traînait un *Charlie* et sa jolie marraine. « *Ma fille m'a dit qu'elle avait appris à lire dans Paulette. J'ai rencontré d'autres femmes qui me l'avouaient aussi* », racontera Wolinski à la mort de Pichard [1]. Et si ce témoignage partial ne suffisait pas à prouver que Paulette fut la fée bienveillante d'une certaine génération, ajoutons-y celui de David B. qui, dans le tome 6 de *L'Ascension du Haut Mal*, dédié à Pichard, évoque les raisons qui l'amenèrent à s'inscrire à l'école Duperré : « *J'ai choisi cette école et ce cours pour une raison précise : je sais que Georges Pichard enseigne là. Georges Pichard ! L'auteur, avec Wolinski, de* Paulette *que je lis dans* Charlie mensuel. *Paulette ! Mes parents attachaient les pages licencieuses avec un trombone pour nous empêcher de les lire. Ma sœur et moi, nous nous rendions alternativement aux toilettes pour enlever le trombone et nous régaler de ses aventures.* » ■

1 | *Penthouse* n° 2, septembre 2003.
Propos recueillis par Christian Marmonnier.

« Je fais Charlie avec ce que j'estime être le meilleur au monde »

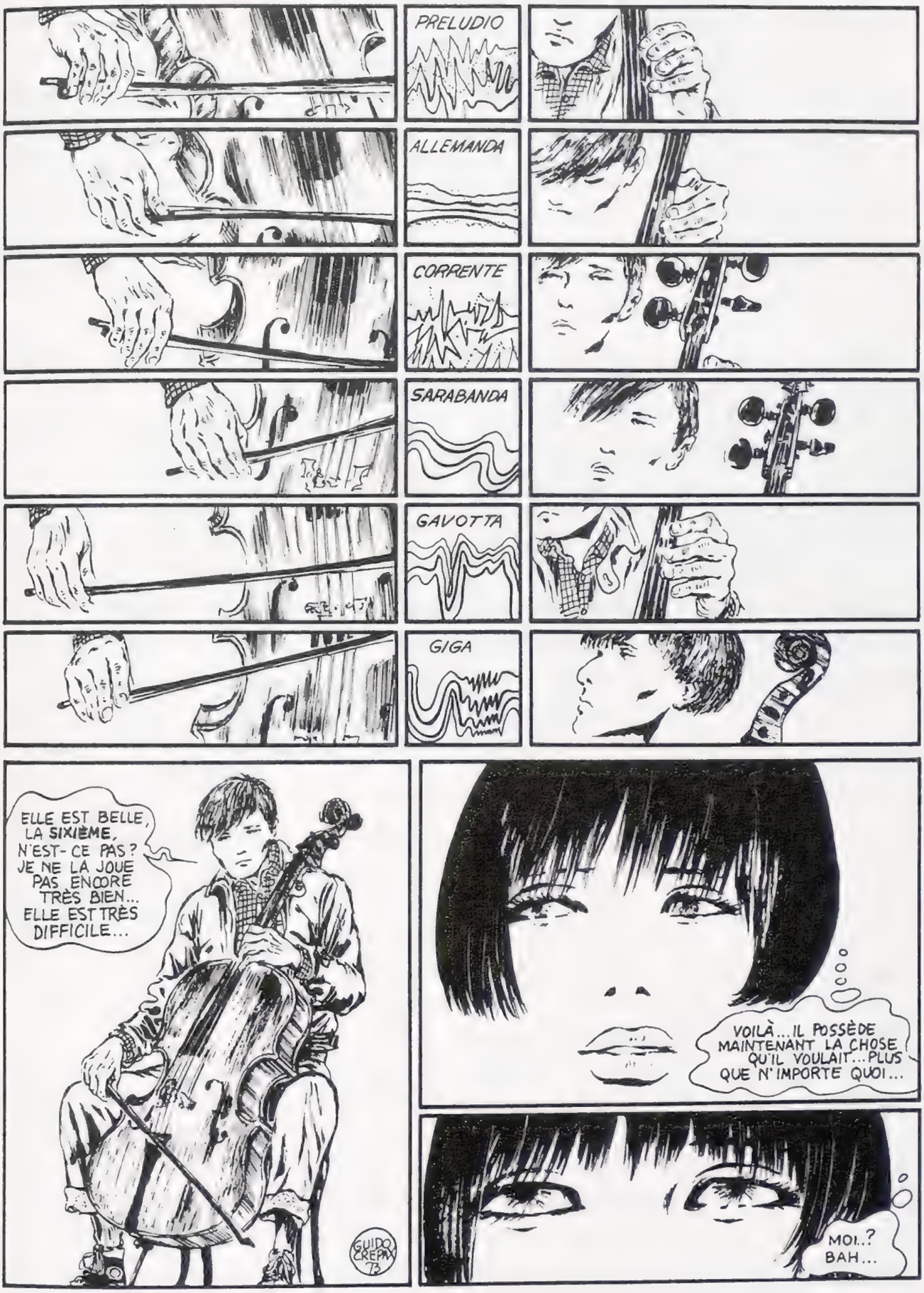
Erwin Dejasse

De 1970 à 1981, Georges Wolinski a occupé le poste de rédacteur en chef de Charlie mensuel. *On a pu y lire, entre autres, Schulz, Barbier, Herriman, Crepax, Busch, Sydney Jordan, Topor, Reiser, Muñoz et Sampayo, Kurtzman, Masse, Gould, Shelton, Schlingo… Difficile d'imaginer sommaire plus hétéroclite. Si l'édition de bande dessinée pêche souvent par son mépris envers sa propre histoire et par sa frilosité à l'égard des créations en marge des normes en vigueur, Wolinski fut, durant la décennie 70, une tête chercheuse. Faisant fi des catégories et des époques, il publia simplement ce qui lui plaisait. Rarement, on aura vu une publication démontrer avec autant d'éloquence à quel point la bande dessinée est un moyen d'expression passionnant dans son extraordinaire diversité.*

Le premier numéro de *Charlie* fait son apparition dans les kiosques au mois de février 1969, à l'enseigne des éditions du Square. La revue s'inspire très largement de *Linus*, créé quatre ans plus tôt à Milan [1]. Les deux titres tirent leur nom d'un personnage de *Peanuts* de Schulz et présentent une semblable maquette. En couverture : un dessin détouré très agrandi qui se détache sur un fond monochrome. *Charlie*, comme *Linus*, frappe par sa présentation minimaliste en rupture totale avec les publications consacrées à la bande dessinée qui l'ont précédé. Le programme éditorial est lui aussi inédit. Alors que la bande dessinée connaît peut-être la rupture la plus importante de son histoire, la revue française et sa « grande sœur » italienne vont véritablement cristalliser les enjeux majeurs d'un mode d'expression qui accède, pour la première fois, à une forme de légitimité artistique.

Au sommaire des premiers numéros, on retrouve la plupart des dessinateurs de l'hebdomadaire satirique *Hara-kiri* qui paraît depuis 1960 et qui est, lui aussi, publié par les éditions du Square. Cabu, Gébé, Reiser, Willem et Wolinski signent des récits courts et illustrent les différentes rubriques ; Cavanna, le Professeur Choron et Delfeil de Ton assurent l'essentiel du rédactionnel. Dès le numéro un figure également *Ulysse*, de Jacques Lob et Georges Pichard, qui sera suivi de *Paulette* du même Pichard, en collaboration avec Wolinski. On y trouve aussi deux créations majeures de la bande dessinée américaine, totalement méconnues en France : *Lil' Abner*, d'Al Capp, et la série vedette du journal, *Peanuts* de Charles Schulz. Tous ces auteurs vont durant un an et demi assurer l'essentiel du conte-

1 | Voir l'article de Giuseppe Peruzzo, « Histoire de la revue *Linus* », *9e Art* n° 11, octobre 2004.



| *Piero Giacomo Rogeri*, Guido Crepax, *Charlie mensuel* n°77 - juin 1975 |

| *Les labyrinthes*, Guido Buzzelli, *Charlie mensuel* n°31 - août 1971 |

nu, jusqu'à ce que Delfeil de Ton cède le poste de rédacteur en chef à Georges Wolinski, au numéro dix-neuf d'août 1970.

Celui-ci s'ouvre par un éditorial, le premier d'une série qui demeurera ininterrompue jusqu'en 1981. Wolinski est désormais la « voix » du journal. Le lecteur devient le spectateur privilégié d'une revue en train de se faire. Le rédacteur y commente le contenu en détail et dévoile ses « coulisses » en expliquant comment il a découvert tel auteur dans une librairie en Italie ou tel comic underground par l'intermédiaire d'un ami allemand… Ces textes, qui figurent généralement en page deux, vont grandement contribuer à forger l'identité de *Charlie*, à lui donner ce ton particulier, mélange de passion compulsive et de désinvolture.

« Vous allez voir ce que vous allez voir ! Je vais tout changer dans ce journal. Vous comprenez, ce qu'a fait Delfeil de Ton jusqu'à présent ce n'est pas mal. C'est même très bien. Disons remarquable, mais enfin… Oh ! je trouverai bien quelque chose à changer pour que l'on s'aperçoive que ce n'est plus le même qui fait ce maudit torchon et que c'est mieux qu'avant. Je vous promets d'essayer, en tous cas[2]*. »*

Ces changements annoncés sont d'emblée perceptibles. Pour son entrée en matière, Wolinski prend le parti pris de concilier les extrêmes. Il puise dans le patrimoine plus que séculaire de la bande dessinée en publiant une histoire de Wilhelm Busch, laquelle apparaît aux côtés d'un chef-d'œuvre de poésie de Copi, dont c'est la première apparition dans *Charlie*. Deux mois plus tard, la couverture du numéro vingt-et-un arbore le visage de Valentina, l'héroïne fétiche de Guido Crepax. Promis dès le numéro un, le dessinateur milanais, révélé cinq ans plus tôt dans *Linus*, peut enfin ébranler les lecteurs

francophones avec ses mises en pages déconcertantes, son esthétique inclassable, ses récits fragmentés, son imaginaire fascinant où se mêlent imagerie de mode, fantasmes sado-masochistes et turbulences politiques de l'Italie contemporaine. D'emblée, Crepax s'impose comme l'une des figures les plus emblématiques du journal. Il suscite un abondant courrier, que Wolinski relaie au fil des éditos :

« *Je reçois des lettres anti-Crepax et des lettres pro-Crepax. Démerdez-vous entre vous*[3]. »

La singularité de ce auteur désoriente visiblement de nombreux lecteurs ; le rédacteur en chef se plait à les égarer davantage encore :

« *Ces six planches sont peut-être à suivre, ou peut-être qu'elles s'arrêtent comme ça. Qu'est-ce que ça peut foutre ! C'est la vie !*[4] »

Tout en défendant l'avant-garde, Wolinski rend aussi hommage aux dessinateurs américains de *Mad* puis de *Humbug*, dont l'humour iconoclaste a largement servi de matrice à *Hara-kiri*. Au sommaire du numéro vingt-et-un, figure aux côtés de *Valentina*, *Outer Sanctum* de Will Elder. Un an plus tard, Harvey Kurtzman figurera à son tour au sommaire de *Charlie*.

« *On s'est fait plaisir avec Cavanna. On vous propose neuf pages de Willy Elder. Un des premiers dessinateurs de MAD au temps où MAD sous la direction de Kurtzman était un journal formidable. Il y a quinze ans je découvrais Elder, Kurtzman, Wood, Young, etc. avec des grands yeux émerveillés. Je ne regrette pas de les avoir tant imités*[5]. »

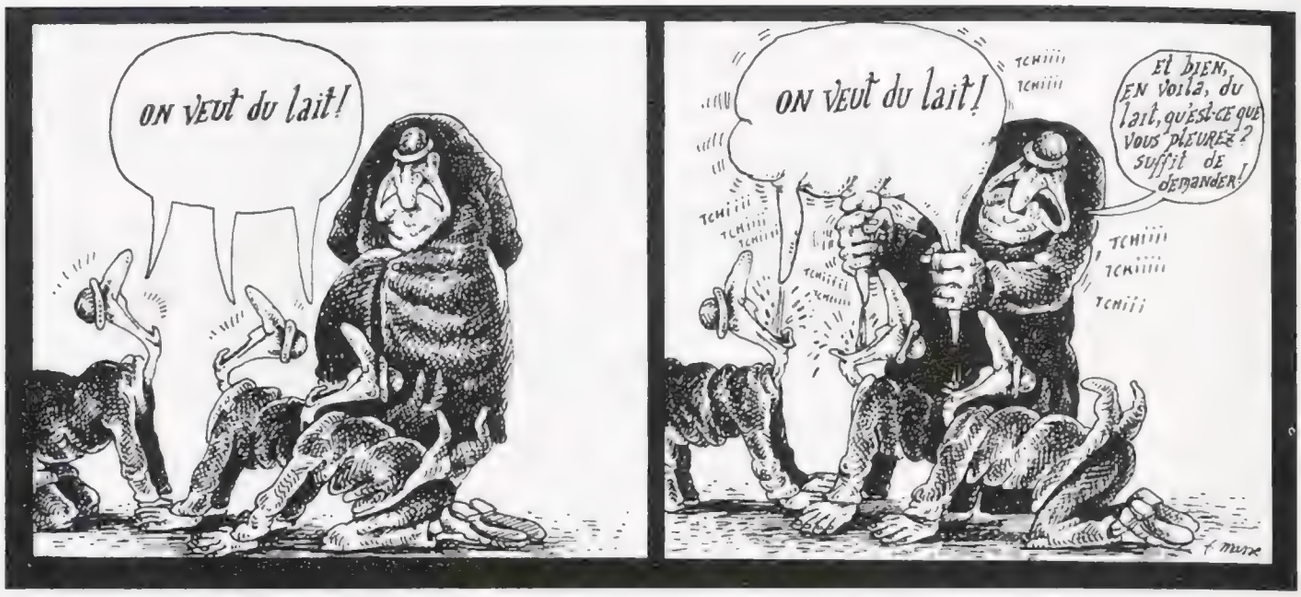
Charlie ne laisse pas de répit aux lecteurs. A peine remis de la découverte de Crepax, ils ont droit, le mois suivant, au tout aussi étrange George Herriman. Plus d'un demi-siècle après sa création, *Krazy Kat* est enfin traduit, pour la première fois, en français. Wolinski l'introduit comme suit :

« *Ce chien-flic qui a un amour trouble pour ce chat efféminé qui lui-même a une passion masochiste pour cette souris qui lui flanque des briques sur la gueule. On se demande d'où ça sort*[6]. »

L'année s'achève sur un nouveau choc esthétique. Dans le numéro vingt-trois de décembre, le lecteur fait connaissance avec l'univers halluciné de Guido Buzzelli, à travers *La Révolte des ratés*. En cinq mois seulement à la tête de la revue, Georges Wolinski a tracé les lignes de forces de ce qui sera sa politique éditoriale durant les neuf années qui vont suivre : faire connaître la « jeune création » internationale tout en réhabilitant des auteurs anciens souvent méconnus. En France, aucun support ne va, mieux que *Charlie*, appliquer une véritable « politique des auteurs » pour la bande dessinée.

Entre 1970 et 1981, on peut lire quelques fleurons du « comic strip intellectuel » américain (Feiffer, *B.C.* de Johnny Hart, *Wizard of Id* du même Hart avec Brant Parker, *Doonesbury* de Gary Trudeau…), des créations humoristiques anglaises (*Bristow* de Frank Dickens, *Andy Capp* de Reg Smythe ou l'invraisemblable *Fosdyke Saga de* Billy Tidy), des classiques du comic strip *(Popeye*, *Smokey Stover*, *Dick Tracy*…), des dessinateurs dont l'œuvre se situe à la périphérie de la bande dessinée (Edward Gorey, Dubout, George Grosz, Hervé Di Rosa, Roland Topor et son extraordinaire *Vérité sur Max Lampin*…), des auteurs issus du mouvement underground américain (Gilbert Shelton ou Justin Green, créateur fondamental dont les quelques planches parues dans *Charlie* sont, à ma connaissance, les seules à avoir été traduites en français), des Hollandais, comme Bob van den Born et sa bande muette *Professeur Pi* et des dessinateurs issus de la presse contestataire (Swarte et les collaborateurs de la revue *Tante Leny presenteert*), les inestimables Argentins Breccia et Muñoz-Sampayo… C'est aussi dans ces pages que paraissent les tout débuts d'auteurs français de premier plan, dont les créations souvent déconcertantes ont renouvelé en profondeur l'arsenal formel et narratif de la bande dessinée (les frères Varenne, Alex Barbier, Francis Masse, Charlie Schlingo ou la très mésestimée Cathy Millet).

2 | éditorial de *Charlie* n°19, 1970.
3 | *Charlie* n°22, 1970.
4 | *Charlie* n°41, 1972.
5 | *Charlie* n°21, 1970.
6 | *Charlie* n°22, 1970.



| *Le problème de la fain dans le monde enfin résolu ?*, Francis Masse, *Charlie mensuel* n°77 - juin 1975 |

De temps à autre apparaîtront de véritables ovnis graphiques impubliables partout ailleurs, comme *La Prise de l'île de la Montagne Rouge*, une bande dessinée chinoise dont l'auteur n'est hélas pas crédité. Wolinski fait également découvrir un couple d'auteurs malgaches, Xhi et M'Aa. Le dessin particulièrement fruste a dû rebuter plus d'un lecteur. Même chose pour *Louis Delgrès*, dû à un jeune Guadeloupéen nommé José, dont Wolinski dit :

> « *Bien sûr, le dessin de José n'est pas le dessin d'un professionnel mais il est expressif et l'histoire est bien racontée*[7]. »

| *Louis Delgres*, José, *Charlie mensuel* n°67 - août 1974 |

Enfin, à mesure que la revue prend son essor, le rédacteur en chef-éditorialiste va laisser apparaître son penchant pour des bandes dessinées au goût limite, des réalisations de « série B » qu'il présente volontiers avec ironie, comme les aventure d'*Axa* de l'Espagnol Enrique Romero, récit post-cataclysmique avec son lot de créatures gluantes, où chaque vignette semble n'avoir d'autre prétexte que de déshabiller l'héroïne. Wolinski va encore plus loin en faisant paraître des histoires anonymes issues de publications de gare parmi les plus infréquentables, dont la lecture se révèle particulièrement jouissive :

> « Le Patriote, *ça c'est le pire. Mais le pire peut-être aussi rigolo. Le dessin est mauvais, le texte est mauvais, je l'ai juste passé parce qu'il y avait des croix gammées et que ça fait vendre !*[8] »

> « Les Yeux dans la main, *encore une histoire d'horreur des années 50. On se demande si le scénariste est sérieux ou s'il se parodie lui-même.* [...] *Alors, pourquoi publier cette mauvaise histoire ? Je me suis longuement posé la question. Je crois avoir trouvé la réponse : c'est tellement con que ça fait rire*[9]. »

Ce petit aperçu largement incomplet de ce que Wolinski a publié durant ses dix années à la tête de *Charlie* a de quoi déconcerter, tant ses choix semblent aller dans toutes les directions. Dans son apparente hétérogénéité, on entrevoit néanmoins une politique cohérente. *Charlie mensuel* donne au final une vision kaléidoscopique de la

7 | *Charlie* n°67, 1974.
8 | *Charlie* n°29, 1971.
9 | *Charlie* n°58, 1973.
10 | *Charlie* n°41, 1972.

bande dessinée mais qui, mieux que n'importe quelle autre revue, témoigne avec une rare éloquence de l'incroyable richesse de ce mode d'expression « en liberté », qui refuse de se laisser enfermer dans des normes quelles qu'elle soient. Wolinski n'a d'autres limites que celles de ses propres envies.

| *Le patriote,* anonyme, *Charlie mensuel* n°29 - juin 1971 |

Cependant ce qui s'apparente à une véritable « politique des auteurs » n'est nullement une revendication assumée. Dès le premier numéro, l'éditorial du rédacteur en chef, Delfeil de Ton, annonce que la création de *Charlie* n'a d'autre but que de faire rire ses lecteur et que la bande dessinée « *n'a pas besoin de glose et surtout pas de glosateurs* ». Georges Wolinski adopte un semblable discours. Alors que les œuvres publiées attestent d'ambitions artistiques peu communes, le rédactionnel se fait volontiers goguenard. A la faveur des interdictions qui frappe les autres revues publiées par les éditions du Square – *Hara-kiri* puis *Surprise* – Wolinski ne manque jamais de fustiger l'imbécillité des censeurs incapables d'admettre qu'une bande dessinée peut s'adresser à un lecteur adulte, mais il s'interdit le moindre embryon d'analyse, comme s'il fallait à tout prix demeurer à la surface des choses :

> « *La bande dessinée, c'est de la rigolade, c'est pas sérieux, ça ne sert à rien, c'est pas un art, c'est pas cultivé, c'est de la perte de temps, c'est pour ça que c'est chouette, c'est pour ça que c'est dangereux, c'est pour ça que c'est surveillé*[10]. »

Étonnant paradoxe : *Charlie* n'a pas cessé de dénier la valeur artistique de la bande dessinée tout en demeurant, de toutes les revues qui sont apparues en France après mai 68, celle qui a le plus notablement contribué à faire reconnaître la bande dessinée comme une forme d'art à part entière.

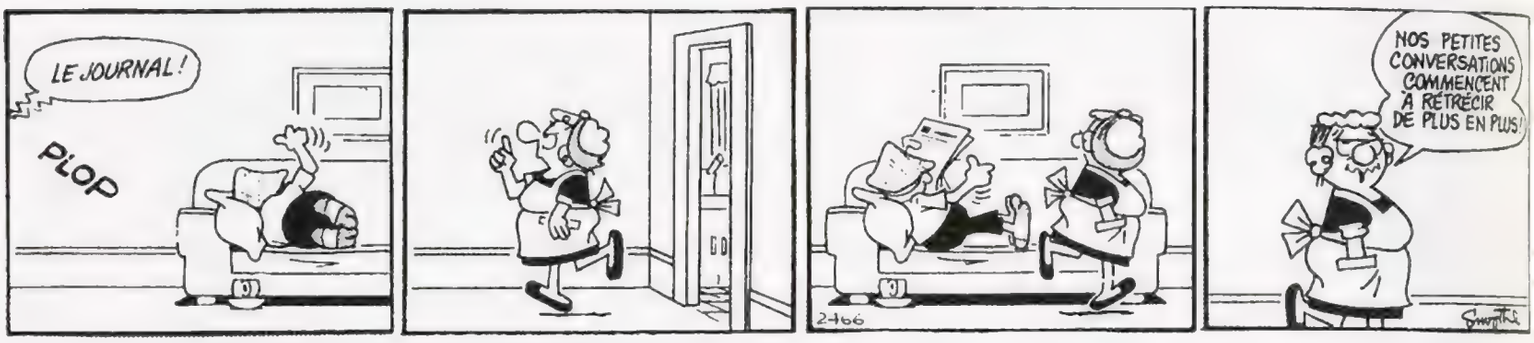
Cette position de défiance à l'égard de toute forme d'analyse est peut-être la différence la plus notable entre *Charlie* et *Linus*. La revue milanaise bénéficie du parrainage d'un intellectuel de renom en la personne d'Umberto Eco et la publication des bandes dessinées s'accompagne souvent d'analyses érudites de plusieurs pages. Oreste del Buono qui dirige *Linus* de 1971 à 1981 – soit pratiquement en même temps que Wolinski préside aux destinés de *Charlie* – est un romancier reconnu, traducteur notamment de Proust, Gide et Wilde. Il est un des premiers hommes de lettres à avoir osé s'intéresser à la bande dessinée sans condescendance, pour la placer au même niveau que les autres formes d'expression. Wolinski, en revanche, est issu de la presse satirique. En devenant rédacteur en chef de *Charlie mensuel*, il demeure fidèle à l'esprit « bête et méchant » d'*Hara-kiri.* Élément révélateur : *Linus* est sous-titré « *Revue des bandes dessinées et de l'illustration* » alors que *Charlie* est un « Journal plein d'humour et de bandes dessinées ».

Le processus de légitimation culturelle de la bande dessinée qui s'est amorcé durant les années 60 a bénéficié de conditions plus favorables sur le territoire italien. Eco et del Buono n'ont pas connu de véritables équivalents en France, où les premières tentatives pour faire reconnaître culturellement la bande dessinée sont surtout le fait de nostalgiques de leurs lectures enfantines. Le Club des bandes dessinées – créé en 1962 et communément abrévié CBD – et les autres associations qui lui ont succédé ont privilégié à outrance les comics des années 30 et se sont montrés fort peu en phase avec les passionnantes mutations de la création contemporaine.

A la rédaction de *Charlie*, l'animosité envers ces bédéphiles de la première heure est évidente. Les premiers

thuriféraires du neuvième art font véritablement figure de repoussoirs. Dans un article signé Delfeil de Ton paru dans *Charlie-hebdo* et repris dans un édito de Wolinski, Francis Lacassin et les autres animateurs du CBD sont qualifiés de « *charognards de la bande dessinée*[11]. » Plutôt que de « gloser » à son tour, d'avancer un

« Ce n'était pas la peine de passer quatre pages de Hogarth pour le plaisir malsain de vous montrer combien c'est mauvais. Une suffisait! [...] *Ceux qui ont aimé sans restrictions ce numéro 29 de Charlie sont des voyous décadents comme moi! Qu'ils fassent leur autocritique*[13]. »



| *Andy Capp*, Smythe, *Charlie mensuel* n°106 - novembre 1977 |

par un ses arguments et d'expliquer à travers une analyse fouillée pourquoi, par exemple, *Jeff Hawke* mérite autrement plus de considération que la énième reprise de *Flash Gordon*, Wolinski préfère, en guise de contre-discours, publier des œuvres de qualité. Face à une vision passéiste et parcellaire, il fait ainsi la démonstration éloquente que la bande dessinée a produit des chefs-d'œuvre dès le dix-neuvième siècle, qu'elle est un phénomène largement international et un mode d'expression bien vivant qui est en train de se renouveler en profondeur. Il ne manque pas, lorsque l'occasion se présente, de persifler le « nostalgisme » qui amène à surévaluer certains créateurs :

« Eh bien voilà. J'ai bien rigolé ce mois-ci en lisant dans Alfred, *le bulletin de la S.F.B.D. (Société Française des Bandes Dessinées), que le grand événement de l'année était le retour de Burne Hogarth à Tarzan. S'ils savaient comme on s'en fout. Par ailleurs ces gens écrivent* "Depuis que Wolinski a pris la direction de *Charlie*, la qualité de ce mensuel s'améliore..." *Comme quoi, même les cons peuvent dire des choses intelligentes*[12]. »

Sept mois plus tard, Wolinski pousse le vice jusqu'à publier *Miracle Jones*, une histoire courte signée du même Burne Hogarth. Dans l'éditorial du numéro suivant, il écrit :

La SFBD, brocardée au numéro 22, est dirigée par Claude Moliterni qui occupe aussi le poste de rédacteur en chef de *Pogo*[14], également inspiré d'une publication italienne : *Eureka*. Mêlant créations anciennes et contemporaines, la revue apparaît comme le rival tout désigné de *Charlie*. *Pogo* est une ambulance sur laquelle Wolinski n'hésite pas à tirer :

« J'ai plein de projets pour la rentrée. J'ai commandé un tas de vieilles bandes. Je fouine un peu partout. Il y a des choses formidables que je ne peux pas avoir parce qu'elles sont déjà sous contrat. Ça me fait rager de les voir traduites de l'américain en italien et de l'italien en français dans d'autres journaux. Que je ne citerai pas[15]. »

A la disparition de *Pogo*, *Charlie* récupère une partie des séries qui y étaient publiées : *Wizard of Id*, *B.C.*, *Andy Capp* ainsi que les créations de Jules Feiffer, *« dessinateur psychotique, un peu comme Wolinski en France, mais en moins bien. C'est un grand humo-*

11 | *Charlie* n°57, 1973.
12 | *Charlie* n°22, 1970.
13 | *Charlie* n°30, 1971.
14 | Créé en 1969. Elle doit son titre au personnage de Walt Kelly. Après six numéros, *Pogo* devient *Poco* en raison de problèmes de droits. La revue disparaît en 1971.
15 | *Charlie* n°31, 1971
16 | *Charlie* n°34, 1971
17 | *Charlie* n°41, 1972.
18 | *Charlie* n°144, 1981.

riste[16]. » Trois numéros plus tard, figure dans l'éditorial la lettre d'un lecteur excédé :

« *J'ai reçu une lettre, c'est la plus con que j'ai reçue alors je vous en fais profiter :*

Monsieur Wolinski,

Je suis un grand admirateur de Smythe, Feiffer, C.M. Schulz, J. Hart et les autres que l'on pouvait trouver dans *Pogo*. Malheureusement, *Pogo* avait une certaine tenue. Vous êtes vulgaire [...]. Dans le fond, Monsieur Wolinski, vous êtes un bon petit bourgeois français, contrairement à ce que vous pouvez penser, mais à la mode évidemment, utilisant à tout propos ce mot "con" qui ne veut absolument plus rien dire, pataugeant dans la grossièreté, le style "décontracté" et cette manie ridicule de chercher à choquer "les autres" comme un étudiant de 1ère année de médecine, façon 1925. [...] »

Dans sa logorrhée réactionnaire, ce lecteur (réel ou fictif) ne met pas moins le doigt sur ce qui différencie les deux journaux, sur ce qui rend *Charlie* fascinant et son concurrent anecdotique. *Pogo* se voulait une revue aimable, ayant pour but de faire découvrir des créations méconnues à ses lecteurs. *Charlie* y ajoute une position de combat. La revue emmenée par Wolinski est, contrairement à celle dirigée par Moliterni, un produit de la contre-culture. Clairement marquée à gauche, en phase avec les mouvements contestataires. Son combat pour la liberté d'action et d'expression se double d'un combat pour une culture alternative. Une bonne part du rédactionnel de *Charlie* se penche sur des formes d'expression qui ne font pas partie du bagage culturel de « l'honnête homme » : polar, science-fiction, dessin animé, cinéma de série B, café-théâtre ... et, bien entendu, bande dessinée. Il s'agit d'œuvrer pour la reconnaissance d'un mode d'expression sous-estimé voire méprisé et d'en répondre à ses détracteurs. Quand bien même Wolinski affirme dans un de ses éditoriaux :

« Charlie-hebdo *est le contraire d'un journal militant, sinon il serait chiant, et* Charlie *c'est pareil*[17]. »

Au numéro 144, daté de janvier 1981, Wolinski tire sa révérence :

« *Adieu, adieu. Moi aussi, je m'en vais. Ça fait plus de dix ans que je suis là, à vous raconter tous les mois ce qu'il y a dans le journal, à ricaner, à m'émerveiller, à m'indigner, à maigrir, à vieillir.* [...] *Mais, vraiment, dix ans, ça suffit*[18]. »

Willem prend sa succession mais *Charlie* s'arrête au bout de huit numéros. Il reparaîtra ensuite sous diverses formules, sans qu'aucune parvienne à approcher en qualité la première mouture. Pendant que *Linus* publie, pour la première fois en Europe, *Maus* d'Art Spiegelman, *Charlie* préfère emboîter le pas à *Circus* : il se réoriente progressivement vers la « BD d'aventures classique » tout en présentant des couvertures racoleuses sacrifiant à l'érotisme beauf de rigueur durant les années 80. Il eût été difficile d'imaginer pire trahison de l'esprit initial.

Dans le numéro 33, Wolinski fait une déclaration qui a quasiment valeur de manifeste : « *Je fais* Charlie *avec ce que j'estime être le meilleur au monde* ». Une démarche dont l'analogie est évidente avec d'autres grandes expériences éditoriales : *Métal hurlant* sous la direction de Jean-Pierre Dionnet, les éditions Futuropolis d'Etienne Robial ou L'Association avec Jean-Christophe Menu... Une aventure artistique collective s'accommode mal des consensus et des concessions aux prétendus goûts du public. *Charlie* demeurera dans l'histoire, comme demeura le DJ de la BBC John Peel pour avoir imposé ses choix en dehors de toutes contraintes extérieures, enchaînant dans la même émission de radio AC/DC, Olivier Messiaen et les Desperate Bicycles, un groupe obscur dont il avait reçu la veille une cassette auto-produite.

Avec *Charlie*, Wolinski a refusé le consensus mou, le « il en faut pour tous les goûts » qui rend à ce point désespérantes les revues de bandes dessinées qu'on trouve aujourd'hui en kiosques. L'extraordinaire réussite de *Charlie* durant la décennie 70 est indéfectiblement liée à la personnalité de Georges Wolinski, à ses choix sans concessions, à ses enthousiasmes, à ses partis pris, à ses contradictions, à son goût de la polémique, à sa mauvaise foi. ■

Les dictionnaires de la BD entre encyclopédisme et compilation

Le Larousse de la BD *de Patrick Gaumer, paru chez Larousse en 2004. Le* BD Guide 2005, *de Claude Moliterni et de ses collaborateurs, paru chez Omnibus en 2004. Le* Dictionnaire de la bande dessinée *d'Henri Filippini, paru chez Bordas en 2005. Tels sont les trois dictionnaires consacrés à la BD qui se disputent le marché.* 9e Art *en propose une lecture comparée.*

Les contributions de Moliterni et de Filippini représentent l'aboutissement de trente ans d'efforts puisque ces plumes érudites font des fiches sur les auteurs et les séries depuis l'inachevée *Encyclopédie de la bande dessinée*, signée Pierre Couperie, Henri Filippini et Claude Moliterni, parue à la SERG [1], qui était aussi un feuilleton de la revue *Phénix*. On est un peu embarrassé pour parler du Grand Œuvre d'Henri Filippini, poursuivi d'édition en édition jusqu'à ce *Dictionnaire de la bande dessinée* chez Bordas. Pour commencer, l'entreprise est absurde, puisqu'il s'agit d'un dictionnaire des personnages de BD (les auteurs figurant en annexe). Il est évidemment impossible de décrire une littérature, fût-ce la littérature dessinée, de cette façon-là. Filippini aboutit à une notice standard qui vaut aussi bien pour un classique de la BD que pour la plus inconsistante des séries françaises des années 1950, dans laquelle il décrit le héros, évoque l'ambiance de l'histoire et finit par nommer l'auteur et par mentionner quelques détails bibliographiques. En réponses aux critiques, Filippini explique qu'il s'adresse à un public populaire et taxe ses concurrents d'intellectualisme – accusation aussi grave dans le domaine de la BD que celle d'hérésie dans l'Islam –, ce qui montre malheureusement à quel niveau on se situe ! Qui plus est, le manque de soin de l'auteur rend l'entreprise inutile : l'ouvrage n'offre tout simplement pas les garanties de fiabilité minimale, ni dans les noms, constamment écorchés, ni dans le résumé des contenus des séries. Filippini corrige des fautes d'édition en édition, mais il en ajoute autant qu'il en corrige et l'entreprise paraît par conséquent sans issue. Pour finir, l'auteur semble avoir opté pour l'exhaustivité, dans la tradition de l'encyclopédie de la SERG, ce qui rend le Grand Œuvre à la fois confus et démesuré. L'histoire éditoriale compliquée du travail de Filippini témoigne de ces difficultés. Tout commence avec un *Dictionnaire de la bande dessinée* chez Bordas, 1989. L'entreprise essaime ensuite dans un inachevé *Dictionnaire thématique des héros de BD* dont il n'existe que le tome 1, *Le Western et l'Histoire*, chez Glénat en 1992. Nouvelle tentative, achevée celle-là, avec le *Dictionnaire encyclopédique des héros et auteurs de BD : Animaux, histoire, humour, policier*, chez Opera Mundi, en 1998, et ses suites, *Western, héros juvéniles, aventure, quotidien*, en 1999 *Science-fiction/fantastique, œuvres indépendantes, érotisme, super-héros*, en 2000. On finit comme on avait commencé, avec ce nouveau *Dictionnaire de la bande dessinée* chez Bordas, en 2005, édition en quelque sorte consolidée, les personnages étant désormais présentés en vrac et non plus par thème, ce qui ne fait qu'ajouter à l'extrême confusion de l'ensemble [2]. Patrick Gaumer est à l'origine un collaborateur de Claude Moliterni, et est en titre le coauteur – en fait le principal rédacteur – du *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, paru chez Larousse en 1994, réédité en format poche, dans la collection "In extenso", en 1997, avant une nouvelle édition augmentée,

1 | Volume 1 : de A à C, 1974 , Volume 2 : de C à D, 1975.

2 | Ce côté inutilisable ou gadget de l'ouvrage de Filippini n'empêche nullement que la formule ait été imitée, par exemple dans le *Dictionnaire Goscinny* par Aymar du Chatenet, paru chez Lattès en 2003, détaillant sur plus de 1200 pages les personnages issus de la machine à écrire de René Goscinny et dont on se demande quel usage on est censé faire au juste.

toujours chez Larousse, en 1998. Après quoi Moliterni et Gaumer font scission.
Cette scission nous vaut donc, d'un côté, le *Larousse de la BD* de Patrick Gaumer (Larousse, 2004), qui est l'état ultime du *Dictionnaire mondial de la BD* de Moliterni et Gaumer, moins les contributions de Moliterni, justement, ce qui permet au passage à Gaumer de faire le ménage dans des fiches vieilles de trente ans sur des œuvres enterrées au fond de magazines poussiéreux et qui n'intéressent personne. Moliterni, de son côté, après trois ouvrages faits avec la même équipe et recyclant les mêmes données (*Les Aventures de la BD*, avec Philippe Mellot et Michel Denni, en "Découvertes Gallimard", en 1996, *Chronologie de la bande dessinée*, avec Philippe Mellot, chez Flammarion, collection "Tout l'art", toujours en 1996, *L'ABCdaire de la bande dessinée*, avec Philippe Mellot et Laurent Turpin, chez Flammarion, en 2002), nous propose finalement un *BD Guide, encyclopédie de la bande dessinée internationale*, avec Philippe Mellot, Laurent Turpin, Michel Denni, Nathalie Michel-Szelechowska, paru chez Omnibus, en 2003, et devenu *BD Guide 2005, encyclopédie de la bande dessinée internationale*, toujours chez Omnibus, en 2004.
L'ouvrage comprend une introduction historique par pays, un dictionnaire des auteurs, un dictionnaire des personnages, un dictionnaire des publications – pas moins ! –, à quoi s'ajoutent dans l'édition 2005 une section « Bande dessinée et cinéma » et un quiz de 500 questions.
Il n'est pas étonnant dans ces conditions que le *BD Guide* de Moliterni écrase ses deux concurrents, le *Larousse de la BD* de Gaumer et le *Dictionnaire de la bande dessinée* de Filippini, si l'on s'en tient au critère de la taille. Dans sa seconde édition, le *BD Guide* fait près de 1800 pages sur papier bible, soit le double des ouvrages de Gaumer et de Filippini. (Mais en ce qui concerne Filippini, l'amateur de papier peut toujours se procurer l'édition en trois volumes de 787, 818 et 892 pages, en coffret).
Ce principe d'écrasement doit se prendre aussi au sens figuré. M. Moliterni et ses collaborateurs cherchent à écraser leur lecteur sous une érudition disparate, que des erreurs de fabrication (perte de texte, passages restés au brouillon) rendent parfois incompréhensible.

Les pièges de l'érudition

Chez Filippini comme chez Moliterni ou Gaumer, on est naturellement devant des travaux de compilation et non de recherche. Cet aspect de recyclage est d'ailleurs conscient et avoué. (« *4000 articles, dont 1500 inédits* » vante le *BD Guide 2005* pour appâter de nouveaux lecteurs.) Pour le reste, les trois ouvrages concurrents ont leurs points faibles et leurs points forts. Gaumer et Moliterni font, chacun de son côté, un effort pour intégrer la jeune création francophone. Filippini arrive à intégrer des strips américains récents, dont Moliterni et Gaumer se désintéressent curieusement, alors qu'ils sont aisément consultables sur internet.
La masse des données est naturellement ce qui fait l'intérêt d'ouvrages de ce type. Compte tenu de la quantité même des informations, même le spécialiste de la BD chevronné y trouvera forcément quelque chose d'utile. Mais il faut préciser que la masse des données n'est pas proportionnelle à la taille des ouvrages, du fait d'un principe de remplissage ou de rembourrage, permettant de produire de longues notices avec peu de contenu. Ce taux de remplissage est très élevé chez Filippini, élevé chez Moliterni, moyen chez Gaumer.

Deuxièmement, pour qu'elles soient utilisables, encore faut-il que ces informations soient fiables. Cette fiabilité s'étage de « *faible* » pour Filippini (fautes pour ainsi dire à chaque page, décelables à première lecture), à « *médiocre* » pour Moliterni (renseignements très souvent inexacts

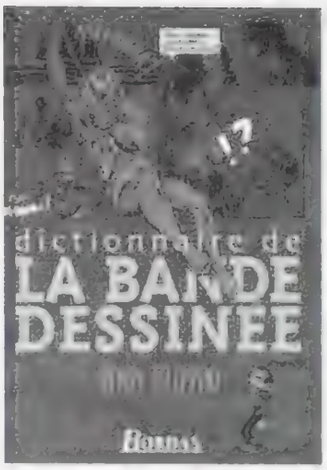
en ce qui concerne le domaine non francophone) et à « *passable* » pour Gaumer, ce qui ne signifie pas que le lecteur, en particulier s'il écrit lui-même sur la BD, doive se dispenser de vérifier ce qu'il y lit. C'est Moliterni qui présente le cas le plus compliqué. Les noms d'auteurs, de séries et de publications, les dates sont fiables si on n'y regarde pas de trop près, mais l'utilisation qui en est faite est fréquemment fautive, ce qui signifie que les connaissances des compilateurs se résument trop souvent aux noms d'auteurs ou de séries, recopiés de fiche en fiche depuis trente ans, mais qu'ils ignorent en réalité de quoi ils parlent. Il s'ensuit des erreurs typiques. Par exemple, la même série est citée sous deux noms différents, plus ou moins écorchés, comme s'il s'agissait de deux séries différentes. Ou bien on nous annonce qu'un dessinateur cesse de faire la bande A pour se consacrer à la bande B, alors que la bande B est le « top » de la bande A.
Des flottements terminologiques ajoutent à la confusion.
Ainsi, les fascicules européens ou les comic books américains sont désignés indifféremment comme des « *journaux* » ou des « *albums* » et un lecteur ignorant de ces matières n'a tout simplement aucun moyen de savoir de quoi on lui parle au juste.
Le problème s'aggrave pour les aperçus historiques ou sociologiques, des données telles la longévité d'un titre ou sa popularité étant en général fantaisistes. Enfin le problème devient maximal quand on essaie de rendre compte des œuvres, puisqu'on ne les a pas lues, et on arrive alors à des festivals de noms écorchés et à des descriptions floues, faites à coup de poncifs, et qui ne correspondent ni à la lettre ni à l'esprit des œuvres. Prenons l'entrée consacrée au grand strip classique de science-fiction *Buck Rogers* (traduit, pourtant, chez Pierre Horay). Force est de constater que tout y est faux. *Armagguedon 2419* [sic pour Armaggedon] n'est pas un roman, mais une nouvelle (traduite pourtant, chez J'ai Lu). Les conquérants ne sont pas les Chinois, mais les Mongols. La Terre n'est pas « *sans cesse menacée par les extraterrestres* ». Le but de Killer Kane n'est pas de dominer la Terre. Et ainsi de suite. Les collaborateurs de M. Moliterni sont de qualité variable. Les longues entrées de l'historienne Nathalie Michel-Szelechowska, qui se donne comme « *spécialiste en bandes dessinées américaines anciennes* », quoique abondant malheureusement en légendes, révèlent une louable volonté d'analyse et l'auteure a manifestement pris connaissance des œuvres.
Déception par contre du côté du dictionnaire des revues, qui apparaît trop souvent comme copiée-collée de la section *Périodiques* du *BDM*, augmentée des publications étrangères, et qui n'éclaire guère notre lanterne.
Jetons un voile pudique sur l'aberration qu'est la rubrique « Bande dessinée et cinéma », dans l'édition 2005, manifestement destinée à rallonger la sauce. L'expression « *d'après/tiré de la BD* » signifie ici que tel personnage existant en film, existe par ailleurs en BD, et non, comme on pourrait le croire, que le film adapte une BD. *Dr Kildare* est ainsi « *tiré du roman de Max Brand et de la bande quotidienne de Ken Bald* », ce qui permet de placer la filmographie intégrale des vieux *Dr Kildare* de la MGM des années 1930 et 40 avec Lionel Barrymore, alors que le strip date... des années 1960 et adapte la série télé avec Richard Chamberlain et Raymond Massey ! Les Charlie Chan des années 1930 sont « *d'après le personnage créé par Earl Derr Biggers en 1925 et de* [sic] *la BD créée par Alfred Andriola en 1938* », alors que c'est évidemment le strip de 1938 qui s'inspire des films avec Warner Oland.
Un mot pour finir des sections historiques par pays. Parfois très bien faites (l'entrée sur le Québec signée des initiales MV), elles sont trop souvent

Buck Rogers

1929-1983. États-Unis.
Texte : Phil Nowlan.
Dessin : Dick Calkins.
Éditeur : National Newspaper Syndicate.

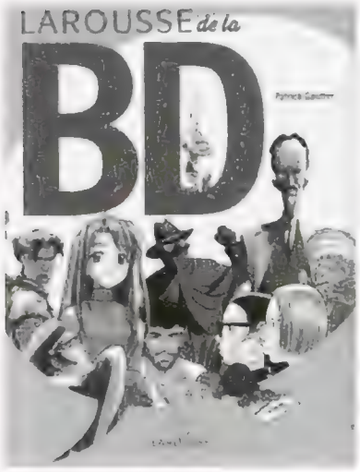
Directement inspiré par les récits parus dans les « pulp magazines », ces revues publiant des nouvelles dans les années 20, Buck Rogers est le premier grand héros de science-fiction de l'histoire de la bande dessinée américaine. Pilote et lieutenant de l'armée américaine, Buck Rogers devient le véritable héros national du XXV[e] siècle pour avoir sauvé son pays détruit par les Mongols. Accompagné de la jolie Wilma Deering, il se lance alors dans d'autres missions : il part pour la planète Mars, combat

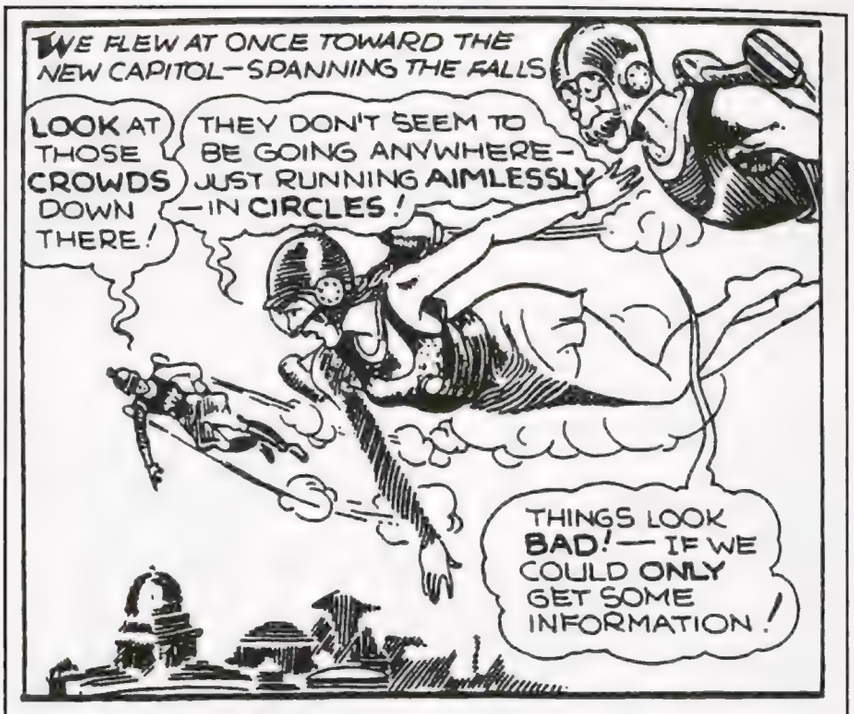
de hâtives compilations signées CM où voisinent noms écorchés et descriptions incorrectes, mâtinées parfois de brouillons bruts de décoffrage tel celui-ci : « *Les* girl strips *constitueraient le pilier de cette nouvelle tendance. L'idée sur la mobilité sociale, la conscience du revenu mensuel et de la richesse, la valeur attribuée aux caractéristiques de la physionomie et de l'ethnie, le rôle du sexe ; en bref, non pas la «réalité» sociale mais le système de valeurs que la société forge sur les faits et les relations qu'elle-même suscite. Voilà le sujet des girl strips : ils constituent la rhétorique de l'affirmation des croyances du groupe social. Cercle rigide auquel bien peu de comic strips américains échapperaient, pour lequel les croyances du groupe deviennent le sujet, et qui par là même suscite des croyances similaires ou réaffirme les existantes, qui sont promues à nouveau et immédiatement au rang de sujet principal.* »
Il n'est nul besoin d'être féru de linguistique textuelle pour reconnaître ici une première traduction « à vue », par quelqu'un qui maîtrise mal l'anglais, d'une source américaine non identifiée, provenant des *media studies* ou des *popular culture studies*.
Notons que le *BD Guide* révèle un certain souci d'auto-promotion. La notice concernant Claude Moliterni à la rubrique *Auteurs* est longue de 53 centimètres, ce qui range Moliterni aux côtés de Bilal, Charlier, Giraud/Moebius (deux notices), Hergé, etc. On est par conséquent un peu surpris de constater que la production de scénariste de l'intéressé est du type la Bible en BD, la vie de De Gaulle, ou l'adaptation d'Indiana Jones, entreprises qui, en dépit de leurs évidentes qualités, sentent le travail de commande.
Il est vrai que la moitié de la notice est consacrée au travail d'historien de la BD de l'intéressé, mais précisément, il n'y a que M. Moliterni qui soit ainsi distingué, comme s'il était le seul auteur



francophone à avoir écrit sur la BD[3].
La section historique sur l'Allemagne attribue, quant à elle, en toute modestie, « *la réhabilitation de la BD* » dans ce pays et « *l'intérêt des intellectuels allemands pour les comics* »... à l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative*, qui fut présentée à Berlin !
Patrick Gaumer, qui se présente modestement comme journaliste[4], est le seul de nos trois auteurs à avoir une notion de la démarche scientifique. Gaumer est aussi le seul qui indique des références bibliographiques. Le seul enfin qui se tienne à jour de l'état de la recherche savante et dont on puisse affirmer en conscience que son ouvrage s'améliore d'édition en édition. On l'a dit, le *Larousse de la BD* est à peu près fiable.
Les limites de Gaumer sont linguistiques et culturelles. Gaumer ne connaît que le domaine francophone et la littérature secondaire francophone. Il n'a donc accès qu'aux BD étrangères traduites en français. Sur ce qui n'a pas été traduit, il sait ce qu'ont écrit les autres dans les revues d'études.
D'un autre côté, on trouve dans le *Larousse de la BD*, des sections générales par pays permettant de citer les auteurs qui n'ont pas de notules, c'est-à-dire au fond ceux dont l'auteur ne sait rien ou pas grand chose, faute d'avoir accès

3 | La notice du *BD Guide* consacrée à Henri Filippini indique ses ouvrages d'historien de la BD à côté d e ses scénarios de BD pornos.
4 | Alors que C. Moliterni a une certaine tendance à s'attribuer, au fil des prières d'insérer de ses ouvrages, des titres ou un background scientifiques qu'il ne possède pas.





parables amis. Ensemble, ils participent à bon nombre d'opérations très risquées aux quatre coins du monde et se veulent les ardents défenseurs de la bannière étoilée. Lors d'une mission, ces trois amis rencontrent lady X, une belle et perverse espionne de haut-vol, qui s'impose dès lors comme leur ennemie « préférée ».

battent leur plein, un litige oppose la famille de Jean-Michel Charlier, les éditions Dupuis et Georges Troisfontaines sur la paternité du personnage. Résumant cet imbroglio juridique, la Chambre belge des experts en bande dessinée (C.B.E.B.D.) publie cette même année un fascicule intitulé *la Genèse de Buck Danny*.

à la littérature secondaire des pays considérés, et qui sont naturellement en général les auteurs anciens.
Si l'on compare ces aperçus historiques à ceux du *BD Guide*, la supériorité de l'ouvrage de Gaumer sur celui de Moliterni est incontestable.

Le principe du central téléphonique

Il serait amusant de compiler des listes d'erreurs ou de perles ou encore de montrer ce que les trois compilateurs font à partir des mêmes données sources. Mais cela relèverait du jeu de salon. Mieux vaut tâcher de donner quelques remarques générales sur l'entreprise même qui consiste à présenter de pareils bottins.
La première limite d'une telle entreprise est évidente lorsqu'on parcourt ces ouvrages : c'est l'absence de perspective, l'écrasement des chefs-d'œuvre sur des œuvres alimentaires. Cet écrasement ne peut qu'entériner l'idée que la BD est *essentiellement* une littérature populaire, de divertissement, etc.
Si l'on va plus avant, on note que ces compilations monumentales ne font que prolonger des habitudes venues du fandom. La perspective est en réalité celle du *collectionneur*, quoique cela soit devenu totalement inconscient chez les compilateurs.
De là l'obsession de la bibliographie la plus exhaustive possible, où ne doit pas manquer la moindre collaboration à un magazine, ni la moindre série, si obscure soit-elle. (Le collectionneur a besoin d'une telle liste puisque son objectif est de détenir les œuvres complètes de son auteur.)[5]
Précisons, de crainte de nous faire mal comprendre, que nous sommes persuadés que des bibliographies exhaustives sont un aspect indispensable de l'étude scientifique des littératures dessinées.
Seulement, dans l'obsession bibliographique telle qu'elle est manifestée dans les dictionnaires et encyclopédies, on est à la fois au-delà et en deçà d'un niveau utilisable.
Il y a trop de détails pour qu'on ait une synthèse sur le domaine, trop peu pour qu'on puisse faire une réelle analyse. L'une des rares bonnes nouvelles que nous réserve le domaine ingrat de la stripologie est que cet immense travail de collecte bibliographique a été accompli par le fandom, autrement dit par une armée de bénévoles.
Mais ces travaux devraient idéalement se présenter sous forme de bases de données, de préférences mises à disposition des érudits sur internet et auxquelles tout le monde pourrait contribuer par simple courriel.
En d'autres termes, les énormes et intimidants bottins de Filippini, Moliterni ou Gaumer représentent d'ores et déjà un état pré-scientifique de la question.
Un deuxième problème lié à cette obsession bibliographique est l'éparpillement des données.
Ces dictionnaires ramènent l'univers de la BD à une gigantesque matrice ou, si l'on préfère, ils fonctionnent comme un gigantesque central téléphonique où il s'agit de faire correspondre une interminable liste d'auteurs avec une interminable liste de séries et une interminable liste

5 | On peut noter d'ailleurs le même biais dans l'autre ouvrage canonique du corpus de littérature secondaire, qui est le livre d'entretiens assortis de documents rares, brouillons, crayonnés, photos de repérages, etc. Ce qui peut arriver de plus beau au collectionneur est de nouer des liens d'amitié avec le dessinateur qu'il admire, et par conséquent de le voir au travail, et c'est ce fantasme que le livre d'entretiens satisfait par procuration.

de publications. C'est naturellement une excellente façon d'empêcher toute description claire.
(Une conséquence est que ces livres s'adressent à des gens connaissant déjà très bien la BD. Ils sont totalement inutilisables pour des néophytes.)
Quel besoin avons-nous de savoir, en lisant dans le *Larousse de la BD* de Gaumer leurs notices respectives, que le collectif Bazooka, Philippe Bertrand ou Kamagurka ont collaboré au prozine de Willem, *Surprise* ?
Mieux vaudrait une notice sur ce titre, expliquant ce qu'était cette tentative de comic underground à l'européenne.
Ceci nous amène à un troisième problème, celui du contenu autre que bibliographique. De quoi sont faites les notices, une fois qu'on a donné les noms d'auteurs et les titres de séries et de publications ? La réponse est malheureusement : de pas grand chose. Pour ne pas paraître nous acharner sur les tics de style de Filippini ou l'absence d'analyse chez Moliterni, prenons la notice de Gaumer sur le strip *Garfield*.
Qu'y trouve-t-on ? Une anecdote personnelle sur l'auteur (il a grandi dans une ferme, entouré de chats), des chiffres sur le succès de la série, une remarque sur l'exploitation des droits dérivés. Autrement dit, un « angle » personnel (un souvenir sur l'auteur), suivi de diverses statistiques censées illustrer le « *phénomène de société* » *Garfield*.
On est ici, à la lettre, dans une « brève » telle qu'en pourrait publier un *newsmagazine* voulant rendre compte du dernier album de Garfield chez Dargaud, ou du film qui a été tiré de la série. Ce n'est évidemment pas ce qu'on attend d'un ouvrage de référence et il eût été plus judicieux de faire une allusion à une source iconographique, les chats de Kliban, qui expliquent la morphologie de Garfield, et de dire quelques mots d'un contenu modestement novateur dans l'univers sage du strip de la fin des années 1970 : non seulement Jon est un vieux garçon, cohabitant avec un autre homme, mais il est présenté comme un rustaud (au risque de vexer des lecteurs des zones rurales), et un dragueur lamentable (au risque de vexer tous les célibataires). On attend d'un dictionnaire de la littérature une description technique des œuvres et une mise en perspective de ces œuvres dans la littérature de leur lieu et de leur époque.
Ces fondamentaux sont totalement absents des dictionnaires de la bande dessinée. Quatrième problème, lié quant à lui à l'aspect incestueux du petit milieu de la BD : l'interdiction, chez Filippini, comme chez Moliterni et chez Gaumer, de toute restriction portée sur une œuvre ou un auteur.
Ce trait apparaît mieux, par contraste, dans la contribution de Gaumer à un ouvrage collectif comme le *Guide Totem de la science-fiction* (Larousse, 1999). Si les collaborateurs de l'ouvrage, spécialistes du roman, du cinéma ou de la série télé, ont le droit d'indiquer une limite à un auteur, à une série, à un genre, Gaumer, prisonnier de la culture BD, s'interdit la moindre observation qui pourrait passer pour critique (même le constat que *Druuna* est une série érotique n'est fait qu'avec gêne et regret !) et les restrictions passent finalement par des euphémismes qu'il faut savoir décoder : « *série de science-fiction pour enfants* » signifiant par exemple que telle série belge n'est peut-être pas exactement au niveau des romans scientifiques d'Olaf Stapledon.
Paradoxalement, chez nos trois compilateurs, ce sont les séries anciennes et/ou étrangères qui échappent relativement à cette adulation (les auteurs sont morts ou sont loin, et leurs bandes n'intéressent personne) de sorte qu'on pourra traiter (Moliterni le fait de façon chronique) de naïfs de très grands chefs-d'œuvre de la BD.
Mais l'absence d'aperçus critiques doit se lire aussi dans le sens d'une incapacité à pratiquer le degré minimum de critique, au sens de la critique littéraire

ou des spectacles. Les auteurs de ces dictionnaires se sont habitués à une sorte de service minimum, consistant, en gros, à tenir des propos optimistes sur les séries.
Chez Filippini, cela confine au ridicule. Tous les personnages sont *charmants* ou *sympathiques*, les décors, *souriants*, les westerns *palpitants*, les pockets érotiques *mouvementés et chauds*, leurs héroïnes *peu farouches*, etc. L'affectation d'optimisme ne se borne pas à des tics de langue. Elle devient une tentation permanente et remplace l'analyse par un ton vaguement inspiré de la rhétorique publicitaire.
C'est vrai même chez Gaumer. Décrire *Vater und Sohn* de e. o. plauen comme « *une pantomime malicieuse dans laquelle un papa bourru tente d'éduquer son petit garçon déluré* », ce n'est nullement rendre la teneur de cette œuvre qui, au-delà de sa drôlerie, de sa légèreté et de son minimalisme, est riche d'une épaisse pâte humaine, et parfois très émouvante, ce qui explique peut-être que les Allemands la reconnaissent comme un classique de leur littérature.
Il faut relever d'autre part, chez l'ensemble des compilateurs, l'abus d'un jargon propre à la BD, devenu particulièrement pesant (d'autant qu'il semble contaminer les meilleures plumes), et qui prend parfois les allures d'une véritable langue de bois. Tout auteur ancien est un « *pionnier* », toute série brève est « *éphémère* », une parodie d'une œuvre quelconque est qualifiée fautivement de « *pastiche* », un historien ou un théoricien est un « *exégète* », etc.
Lorsqu'on passe du domaine des belles-lettres aux sciences humaines, le problème ne fait que s'aggraver. Et voici le cinquième problème que nous relèverons.
Il est entendu une fois pour toutes —encore un héritage de l'origine de cette littérature dans le fandom— que l'histoire de la BD n'est reliée à rien. Les auteurs supposent à leurs lecteurs une culture générale nulle et font l'hypothèse que cette culture générale est du reste parfaitement inutile pour qui s'intéresse à la BD.
Lorsqu'il est fait allusion à un fait extérieur au domaine, ce fait découle de la littérature secondaire et est intégré dans la « *culture BD* » des amateurs éclairés et des journalistes spécialisés.
Chez nos trois encyclopédistes, l'histoire de la presse américaine s'arrête ainsi à la rivalité Pulitzer-Hearst, au tout début du XX[e] siècle, rituellement recopiée d'« historien » à « encyclopédiste » depuis l'ouvrage de Coulton Waugh (*The Comics*, 1947). Gaumer a conscience que Pulitzer et Hearst sont des magnats de la presse (Hearst a une entrée), mais sa connaissance ne va pas jusqu'aux autres groupes de presse.
A propos de *Gasoline Alley*, Gaumer écrit : « *Créée à la demande de Robert McCormick, l'un des responsables du* Chicago Tribune... », comme s'il parlait d'un vague directeur artistique. Le « colonel » Robert Rutherford McCormick (1880-1955), petit fils du fondateur du *Tribune*, présida aux destinées du journal de 1911 à sa mort en 1955. (Il fut l'unique propriétaire de l'empire de presse du *Chicago Tribune* à partir de 1925.) Son importance en tant que magnat de la presse n'est pas moindre que celle de William Randolph Hearst. L'esthétique de la BD n'est, elle non plus, reliée à rien.
Le *BD Guide* de Moliterni fait allusion aux travaux publicitaires de Mattotti et crédite Petit-Roulet de la campagne de la Twingo. Etait-il inutile de dire que ces deux auteurs sont des collaborateurs réguliers du *New Yorker* ? Ici encore, il semble qu'on ait à cœur de promouvoir la description de la BD comme « *culture populaire* » en gommant soigneusement toute référence aux rapports qu'elle pourrait entretenir avec la culture supérieure.
Ceci nous mène au défaut le plus grave des dictionnaires existants, qui est qu'ils installent une vision fausse de la BD, et tout particulièrement des classiques. Le lecteur d'un dictionnaire des auteurs ou d'un dictionnaire des œuvres d'une littérature quelconque,

La B.D. belge de Spirou à Tintin

HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE INTERNATIONA.

Le récit est bien mené, car Charlier est un excellent scénariste, mais les personnages ont la caractéristique d'avoir les mêmes têtes que d'autres personnages de Hubinon dans d'autres séries : il est pour le moins gênant de retrouver les têtes de Buck Danny et de ses amis au XVIIe siècle sous la perruque et les habits d'écumeurs de l'océan. Le dessin est très précis, documentaire, même pour ce qui est des avions, des porte-avions, du matériel de guerre ; il rejoindrait un peu, sans en avoir la rigidité ni la froideur dans ce domaine, celui de Jean Graton, mais avec plus de vie et de souplesse.

Parmi les « vieilles » bandes dessinées familières aux lecteurs de *Spirou*, signalons *Blondin et Cirage*, dessinée par Jijé : ce sont deux jeunes garçons, au physique semblable, à la même coiffure conique, mais l'un est blanc et blond et l'autre noir. Inséparables, ils vécurent quelques aventures tragico-comiques de 1947 à 1955 avant de disparaître. Ils sont caractéristiques d'une époque de *Spirou* durant laquelle ils voisinèrent avec *Tif et Tondu* de Dineur et avec les premiers *Spirou* de Franquin ; ils constituent aussi un bon exemple du style graphique de Jijé.

« Lucky Luke », le chevalier errant

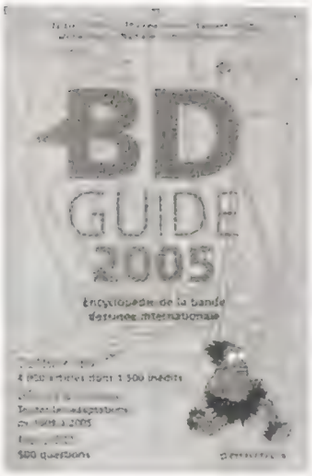
Toujours parmi les anciennes bandes de *Spi-*

▼ Les Schtroumpfs en couverture d'un album *Sp*... Du...

106e ALBUM DU JOURNAL

Spirou

La bande acquiert un caractère de plus en plus satirique et s'adresse à un public plus âgé ; rien d'étonnant à ce qu'elle passionne les adultes



en particulier quand il s'agit d'un « *mauvais genre* » (policier, fantastique, érotique, etc.), s'attend à trouver quelques fautes dans des notices d'auteurs mineurs et/ou récents. Mais il part du principe que les classiques sont parfaitement connus et que les notices les concernant sont inattaquables. Il se trouve qu'en ce qui concerne les dictionnaires de la BD cette perspective doit être inversée. Les compilateurs sont généralement fiables quand ils accomplissent un travail de journaliste et qu'ils recueillent les données en provenance des auteurs ou de leurs attachés de presse. Pour les choses anciennes, des informations recopiées mal et citées hors de leur contexte, devenues canoniques par le simple fait des recopiages successifs, remplacent une connaissance positive. Il faut avoir lu et corrigé des manuscrits d'auteurs formés par la lecture de tels ouvrages, et qui sont par ailleurs de bon connaisseurs de la BD, pour avoir une idée des dégâts causés.

A cet égard, et si l'on adopte un point de vue en quelque sorte prophylactique, c'est probablement le *BD Guide* de Moliterni qui est susceptible de faire le plus de mal, parce qu'il propose, en dépit de ses partis pris anti-intellectuels, une vision globale de l'histoire de la BD et que cette vision est aberrante. Moliterni entérine et étaye des distinctions absurdes, des catégories douteuses et, tout bonnement des légendes, basées sur une conception évolutionniste de la BD et sur de simples lubies. De l'évolutionnisme découle l'idée que la BD réaliste suivrait la BD humoristique et que celle-ci s'effacerait progressivement. Dans les catégories douteuses figure le *girl strip*, que Moliterni a tendance à donner, de façon involontairement comique, comme la clé de voûte du strip américain (quel que soit le strip dont il parle, on se situe avant, pendant ou après le *girl strip* !). Enfin, ignorance et préjugé amènent à juger – et parfois à condamner – des œuvres sur la base de simples on-dit.

Il est curieux d'observer que la modeste *Encyclopédie des bandes dessinées* dirigée par Marjorie Alessandrini pour Albin-Michel (1979, deuxième édition revue et augmentée en 1986), n'a toujours pas été dépassée sur le plan de la démarche. Elle prend le risque d'un choix des entrées, les auteurs mineurs étant regroupés dans des rubriques thématiques qui, du coup, sont de véritables panoramas, et non des fourre-tout. Les notices s'efforcent de caractériser les œuvres sur le plan technique et sur le plan historique. Enfin, le travail coordonné par M^me^ Alessandrini présente un point de vue, et ce point de vue passe – c'est l'essence même d'un projet encyclopédique – à la fois par la liste des entrées et par leur contenu. Ainsi, l'idée de consacrer une longue notice à Julius Schwartz permet non seulement de caractériser ce dernier comme l'équivalent de Stan Lee à la DC, mais aussi de montrer ce que le comic-book fait de la littérature d'hypothèses qu'est la nouvelle de science-fiction. La notice consacrée à Marijac permet de caractériser une certaine BD française d'après-guerre et aussi de montrer comment Marijac a été dépassé par l'évolution ultérieure de cette BD, précision que Filippini, Moliterni ou Gaumer se gardent de donner, craignant évidemment qu'en échappant à l'adulation ils ne paraissent polémiques. ■

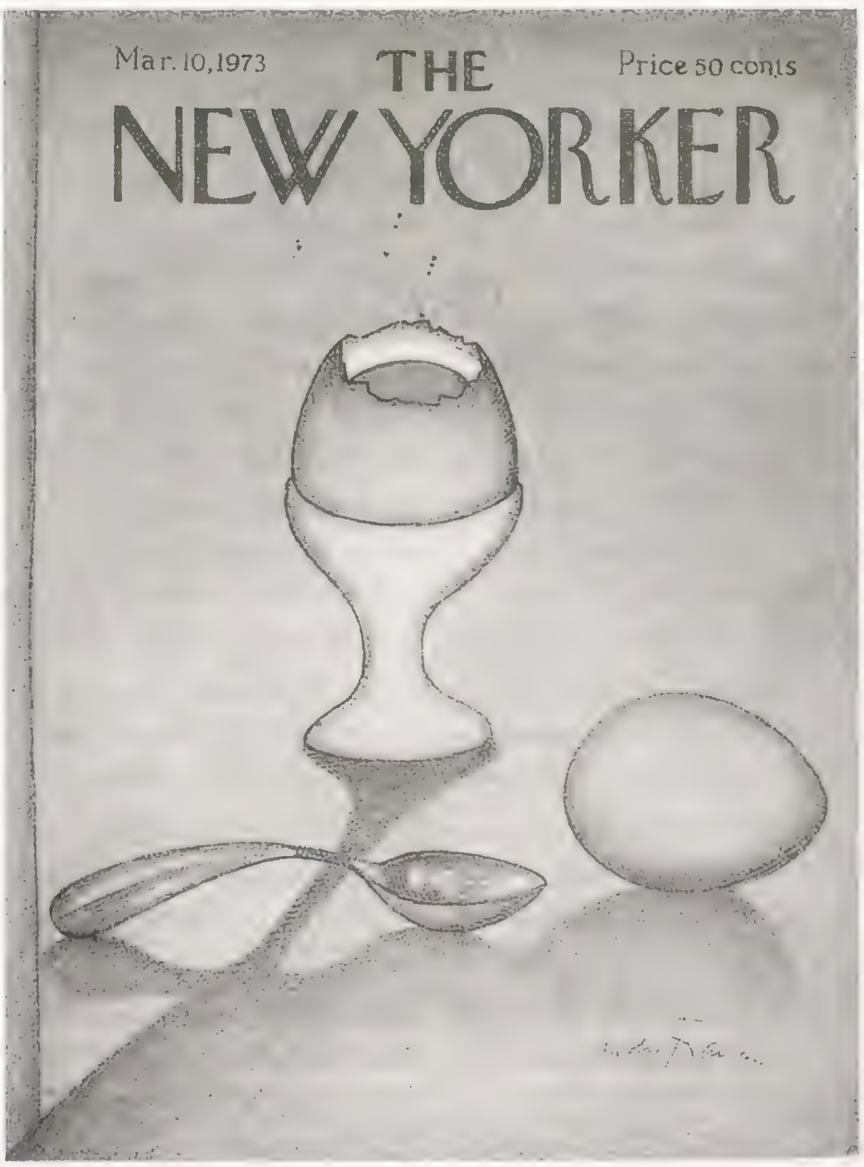
| *Harry Morgan* |

Les multiples visages d'André François

(1915-2005)

« *De tout temps, j'ai été une espèce de Janus à trois visages. La Peinture, le Graphisme, puis la Presse, les contemplant à tour de rôle selon l'opportunité, l'humeur, la nécessité, dans le miroir de l'égocentrisme de "l'artiste".* »

On dit qu'à l'heure du décloisonnement systématique des genres, l'artiste typiquement contemporain bâtit des ponts entre des domaines qui d'habitude s'excluent. André François a été plus loin, il importe carrément la technique de son dessin d'humour dans sa pratique de l'art, et dans sa pratique publicitaire ce qu'il sait de l'illustration de livres pour enfants, de ses décors et costumes de théâtre, et ainsi de suite. Ce qui donne des images hybrides, sans aucune application *a priori*, mais capables de s'incarner dans n'importe lequel des champs de la production artistique ou de la consommation industrielle. Ainsi la couverture du *New Yorker* du 10 mars 1973, qui montre un œuf dans son coquetier, au petit-déjeuner. Quelques coups de crayons suggèrent les rayons, et le jaune d'œuf devient soleil levant. Il y a métamorphose : ce qui était proche, familier, touchable, utilitaire, devient un des plus grands spectacles que puisse offrir notre planète. Telles sont les images d'André François : polysémiques et polyvalentes. Manifestement, c'est ce qu'attendaient les lecteurs et les éditeurs de *The New Yorker* : « *La collaboration avec le* New Yorker, *ne m'a imposé aucune direction précise.* [...] *Je leur envoyais des images au fur et à mesure que je les exécutais, pour leur "réserve de couvertures", dans laquelle ils puisaient au gré de leurs besoins, soit au bout de six semaines, soit même des années plus tard.* »
Pour l'affiche de son exposition chez Franka Berndt, André François n'hésite pas à transformer le commentaire « *L'art va si vite qu'on ne sent pas le temps passer* », en « *On ne sent pas le vent pisser* ». L'humour se loge donc, aussi, dans ses images les plus sérieuses. S'agissant du tableau commenté par ce texte, André François choisit le titre *Outre-mer et outre-vert de juillet*, dont il faut signaler le double sens.



| couverture du *New Yorker* du 10 mars 1973 |

Outre-mer peut s'entendre comme *au-delà de la mer* si on l'écrit avec un trait d'union. Sans trait d'union, il devient outremer, la couleur de ce bleu « *ultramarin* » que l'on nomme aussi… lapis-lazuli. C'était donc cela !
Si l'on pratique le même petit jeu avec la seconde partie de la proposition, on voit tout le parti dont on pourrait tirer des homonymies de ce *vert*, comme aller vers, ver de terre, les vers que compose le poète, verre comme un verre à boire, et vair comme la chaussure de Cendrillon. Il en va des mots comme des images, ils attendent les sens qui veulent bien les recevoir.

Un peu plus à l'ouest

La mythologie nous apprend que Janus est aussi le dieu des passages, entre le passé et l'avenir, ou d'un état à un autre. Janus, Janvier, dieu des commencements. Or, il est un pays qui, dans l'imaginaire collectif, symbolise cette possibilité de tous les commencements : le Nouveau Monde, les Etats-Unis. Le trajet d'André François débute dans les pays de l'Est (il est né en Hongrie, dans une région entre-temps devenue roumaine), et s'oriente toujours un peu plus à l'Ouest, passant par la France, l'Angleterre, les Etats-Unis. Aujourd'hui, après avoir fait le tour de la planète, ses images nous reviennent par le Japon où il est considéré comme l'un des meilleurs graphistes au monde. Alors que son compatriote Steinberg s'est fixé aux Etats-Unis, après avoir bourlingué il est vrai, André François s'est toutefois arrêté au bout de l'Europe qui l'a vu naître, sur une plage de France. Il dira : « *Devant cette plate et vaste étendue, je retrouvais curieusement le souvenir des plaines de mon enfance* ». Est-ce le hasard, le grand amour du dessinateur sortira en quelque sorte de l'eau, Margaret étant originaire de l'autre côté de la mer, d'Angleterre.
Près de la mer, il réalise des séries exclusivement dédiées aux sirènes, à ces femmes poissons, hybrides et mythiques. Sur la plage, André François ramasse des galets, et par quelques traits de dessin, il métamorphose ces cailloux en douceurs maternelles, ventres, seins, la mer devenant ainsi la mère, tout autant que l'amer du sel devient la mère tout en prometteuses rondeurs. Le minéral était dur au toucher, il devient peau tendre. Les sensations s'échangent, ici le visuel et le toucher, livrant ainsi un des secrets de ces images si particulières.
Le choix des prélèvements est donc capital, puisque l'œuf et le galet ont autant de points communs que de différences : ils se ressemblent si l'on évoque leur apparence, la couleur, la texture ; ils se différencient quant au poids, la fragilité ou la dureté, la fonction.
Hélas, nos plages n'ont rien d'un paradis terrestre, on y trouve également des détritus de toutes les sortes. Qu'importe, André François en fait des « tableaux », hybrides encore, car souvent hésitant entre deux ou trois dimensions, sur le chemin de la sculpture ou du bas-relief. Certes, on sait depuis Kurt Schwitters et Picasso que le vingtième siècle est aussi celui de la récupération, et que l'on peut faire œuvre à partir de ce qui n'a plus de valeur utilitaire. Mais là où le ticket de métro usagé devient une merveilleuse plage de pourpre sous le regard de Schwitters, et quand Picasso métamorphose une selle de vélo en crâne de taureau, chaque prélèvement d'André François garde son ancien statut. Le galet, la boîte à biscuits rouillée, le morceau de bois, le bout de plume de goéland deviennent une autre chose (un œuf, une embarcation, une aile d'ange aquatique…), sans changer de nature.
Un trou de ver à bois se lit comme tel, en même temps qu'il est un nombril.

L'air et l'eau

Janus encore, que ces affiches célèbres des années 1960 pour Citroën.
Elles posent la question de la relation de l'image publicitaire au message qu'elle véhicule. Le mot est bien choisi puisqu'il s'agit, comme on ne peut le deviner de prime abord, de vanter une automobile. Pas n'importe

| Affiche de l'exposition Citroën au pavillon de Marsan, 1965 |

quelle voiture, mais la Citroën DS 19, l'équivalent technologique du Concorde ou du TGV à l'époque. André François fait le contraire de tout ce que l'on pratique dans les agences et les écoles de publicité car, entre le produit et l'image, il n'y a aucun rapport évident. Sauf qu'André François associe la prouesse technologique à un capital de sympathie proche, comme un poisson ou un ballon. Regardant cette image, on redevient gamin, lorsqu'on jouait aux petites autos. Nous dessinions d'ailleurs de la même manière un peu maladroite, avec un gros cerne noir et des empâtements superposés. Il y a du cirque là-dessous, des clowns, des animaux acrobates, tous thèmes favoris d'André François. Le poisson sourit. Le dessinateur accorde un poids visuel identique au poisson et au ballon, comme les deux boules quasi égales d'un haltère – toujours le cirque. Si l'un avait été plus grand ou plus petit que l'autre, nous aurions automatiquement enregistré (mais sans le savoir) cette idée de déséquilibre. Equilibre du rouge, de la couleur, par le gris, la non couleur. L'image flotte dans l'espace, en une dominante verticale, alors qu'il s'agit de vendre une voiture qui reste horizontale en toute occasion. Enfin, il y a le texte. Et c'est là seulement que l'on apprend qu'il s'agit d'une publicité pour une automobile, dont la clé est la suspension hydropneumatique qui marie l'air et l'eau. Les grandes mythologies sont évoquées, l'eau, l'air, des fluides ici en équilibre serein. Il faut donc rendre grâce à Citroën qui a préféré la différence aux calculs du marketing.

Le temps de l'œil

Les yeux prolifèrent chez André François. Ils sont partout et font parfois le thème d'images représentatives de la condition du graphiste, par exemple lorsque le papillon réalisé pour l'Icograda porte un œil sur chacune de ses multiples ailes, le corps de la bête étant lui-même un gros œil. Une de ses associations préférées met ensemble une montre et un œil. Pas seulement pour le jeu de mots (Montre-œil), mais parce que le cercle

du cadran est un des signes les plus élémentaires de toute grammaire graphique. Le cadran devient visage, les trous grâce auxquels on remontait le mécanisme servant d'yeux. Quant aux aiguilles, elles s'envolent souvent, et deviennent oiseau, ou, comme dans cette couverture du *New Yorker* de 1971, se posent sur la table de nuit. Le temps est suspendu. Il n'y a plus de temps. Parfois, comme dans *Y a pas une minute à peindre*, le temps remonte le temps. Les aiguilles tournent à l'envers (témoin la traînée de peinture rouge qui forme un drôle de sourire) dans un cadran déboussolé, puisqu'il se tient la tête en bas. Le corps est dessin, en noir et blanc, et sa main tient un « vrai » pinceau qui peint « normalement », de gauche à droite. Tout l'art d'André François est ici, dans la double nature des signes. Le langage des mots n'en est pas absent puisque « peindre » est une homophonie de « perdre », selon l'habituelle expression « pas une minute à perdre ». Il pourrait alors s'agir d'un (auto-) portrait de peintre contrarié par une activité de graphiste qui lui prend tout son temps. Toutefois, on voit que, même quand ce monde tourne à l'envers, ou pas très rond, un peu vieux, un peu usé, il est empli des couleurs heureuses de l'arc-en-ciel, une palette, un monde en devenir. Dans les coins, les quatre couleurs de base que connaissent les professionnels des systèmes d'impression, le rouge, le vert, le bleu, le jaune, délimitent l'espace du jeu. Il y a un carré (le format global), un cercle (l'image du cadran-visage), le dessin, la peinture, des objets : les bases avec lesquelles travaille tout plasticien, quelles qu'en soit le champ d'application.

| *Il n'y a pas une minute à peindre* |

Epilogue

Un tel bonheur est insolent. La nuit du 8 au 9 décembre 2002, un incendie détruit l'atelier d'André François, ses dessins, tableaux, sculptures, affiches. Tout. Un an et demi plus tard, il expose au centre Georges Pompidou *L'épreuve du feu*, soixante preuves de vitalité, œuvres nouvelles réalisées parfois à partir de fragments récupérés dans l'atelier. André François décède le 11 avril 2005. Il avait 89 ans. ■

| *Vincent Baudoux* |

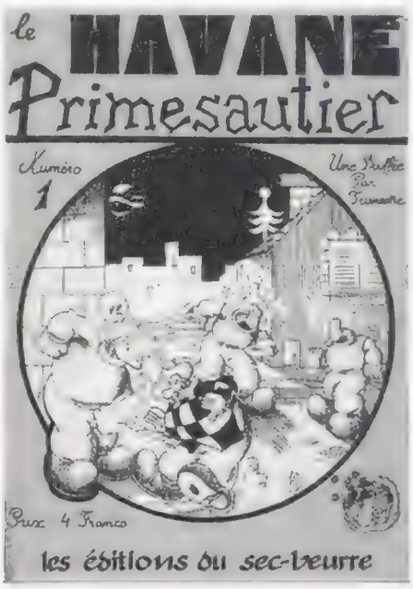
Charlie Schlingo

La 100e canette de bière de Désiré Gogueneau

Charlie Schlingo

(1955-2005)

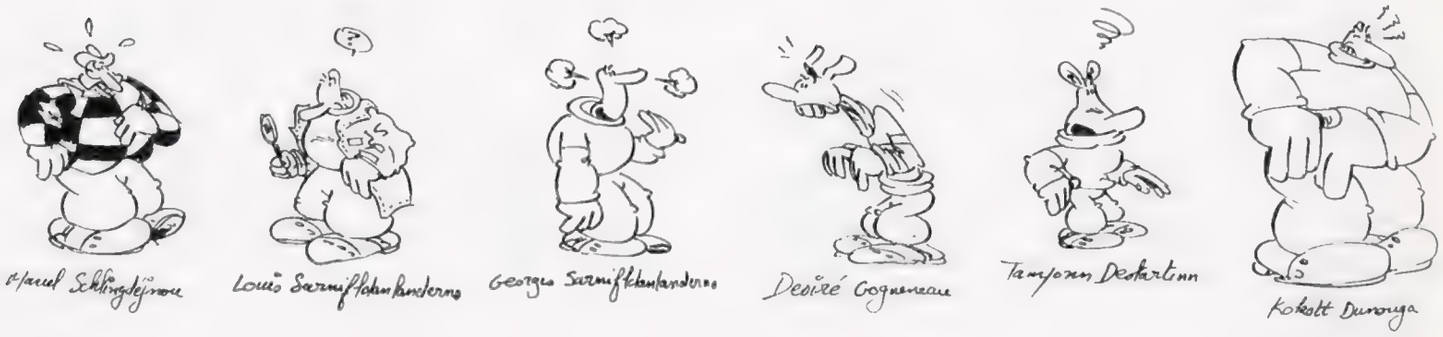
Ce vendredi 17 juin 2005, on a retrouvé Charlie Schlingo mort dans son appartement. Au moment où J.-C. Menu me l'apprend, je suis dans l'écriture de l'article consacré à Edmond Baudoin et j'ai sous les yeux une photo du milieu des années 80 où Edmond, animé d'un sourire à la *Désiré Gogueneau*, arbore fièrement un T-shirt imprimé avec un dessin de Charlie Schlingo qui représente justement *ce* personnage dans un état limite KO (bourré, stone, comme on voudra) avec, dans une bulle, ces mots : *Bonjour je suis un sacré connard* ! Plus tard, dans *Éloge de la poussière*, Baudoin collera deux pages de Schlingo extraites du *Havane primesautier*, fanzine rare à trouver de nos jours mais qui, alors, circulait de main en main, suscitant le rire mais aussi une certaine admiration. Car Schlingo, quand on a commencé de le découvrir à la fin des années 70, principalement dans les publications du *Square*, ça a été un choc : quelque chose de vraiment libérateur, qui nous vengeait de toute cette nullité qui encombrait les librairies spécialisées et qui faisait que, quand



on disait alors aimer la bande dessinée, on avait l'air d'un crétin patenté. Au moins, avec Schlingo, la nullité avouée, l'idiotie revendiquée, n'était pas la conséquence d'un manque d'ambition, d'une inculture crasse ou d'une soumission laborieuse aux ordres de la presse enfantine (ou adulte régressive), mais le sujet et l'objet même de ce qu'il faut bien voir comme un *travail* (Schlingo a réellement bossé, surtout au début, il a beaucoup produit, sans facilité, pour peu de revenus et de considération, comme un vrai prolétaire) – un travail sacrément bien fait puisqu'on peut le relire aujourd'hui avec autant de plaisir avec même, en plus, le regret que ses diverses addictions auto-destructrices aient tari aussi vite la source. Ce qui était bien avec Charlie Schlingo, c'est qu'il s'était imbibé de comics italiens des années 60, les meilleurs (Bottaro, par exemple, aussi bien le créateur de Pepito que le mercenaire produisant du Donald à la chaîne) comme les pires (il y a à boire et à manger dans Pipo et Élastoc !), et qu'il en avait sorti *sa* version, plus ou moins bien imitée, avec les merveilleuses fautes de copie qui ont fini par engendrer *son* propre monde (il y avait aussi Segar – toujours le Havane ! – *les coups de poing dans Popeye*, disait-il, *sont les plus beaux de toute la BD*). Regardez bien, c'est visible d'emblée : Schlingo,

bien qu'il ait carrément pompé ses lectures d'enfance, est inimitable. On aura beau dire, on aura beau se désoler de ses manques techniques (bah oui, et alors ?), chaque page de Schlingo (ou presque) témoigne d'un style unique, d'une esthétique étonnante (doublée d'une non moins remarquable éthique [il est l'anti-escroc par excellence]), ce qui rend son œuvre particulièrement singulière, attachante et, très étrangement (mais c'est comme ça), inépuisable.
Faut dire aussi que sur le plan du langage (et donc des idées), à commencer par les noms des personnages, l'animal avait du ressort (oui : l'*animal*, mi cheval, mi hippopotame, avec un soupçon d'éléphant d'Afrique comme dans sa dernière (?) bande, dessinée pour les 30 ans de *Fluide glacial*).
De Tamponn Destartinn (et toute la série de variations sur « Pue des pieds ») à Josette de rechange en passant par Akkro-la-Dope et Théophile Tonlarf, Schlingo n'a jamais été pris au dépourvu.
Quant aux invectives, onomatopées et autres jeux de langage, ses *sobure*, *drinature* et autres *gaspos cheval* étaient les meilleures trouvailles du genre depuis le *bretzel liquide* de Mandryka. Charlie Schlingo avait été malade enfant (polio) et la lecture de bandes dessinées avait dû agir sur lui comme un viatique.
Il en a gardé cet instinct inouï de faire du bien aux autres et ses pages ont toujours le don de mettre le lecteur dans un état de pur bonheur.
Cela ne l'empêchait pas d'être sensible à la noirceur du monde et il n'était sûrement pas si innocent que ça (Cavanna qui, dans *Charlie hebdo*, en fait quasiment un simplet a tort. Il semble confondre les imbéciles heureux de ces histoires et leur auteur bien trop pudique et délicat pour laisser apparaître quoi que ce soit de ses angoisses et ses souffrances).
Dans un de ses derniers comics, *Fromage color*, il dessine son personnage *Jean* (Jean « vive le fromage » !) dans un décor à la Walt Disney (avec oiseau chanteur et niaiserie généralisée) ; titre de l'histoire : *Une matinée bien agréable* ; et dans une bulle, ces paroles : *Quel temps magnifique ! Le soleil brille, les oiseaux chantent, décidément, c'est la journée idéale pour me suicider !* Enfin, si ceux qui ont eu la chance d'être de sa génération ont pu suivre son parcours depuis le début en collectant précieusement livres et revues, les nouveaux lecteurs ne peuvent plus trouver aujourd'hui grand chose d'accessible (quelques exemplaires *d'Onulf le marin* en solde rescapés de la dispersion *Futuropolis* par exemple). Inutile d'ajouter qu'il y a urgence car, pour reprendre la formule très juste de John Cage à propos d'Érik Satie : il ne s'agit pas de savoir si Schlingo est valable. Il est indispensable. ■

| *Christian Rosset* |



Traits de malheur

Voici deux livres intimement liés. D'abord parce que leurs auteurs ont jadis partagé le même atelier – Dupuy fait d'ailleurs apparaître Blutch dans son ouvrage. Mais surtout, tous deux scrutent le mal de vivre par l'intermédiaire d'un dessin instinctif, proche de l'esquisse. Pour Philippe Dupuy, *Hanté* est également l'occasion de faire entendre sa propre voix, distinctement de celle de Charles Berberian, son partenaire pour la série à succès *Monsieur Jean* et leurs nombreux travaux dans le domaine de l'illustration. Une initiative qui fait écho à celle suscitée par Berberian il y a maintenant plus de dix ans, qui consistait à faire œuvre à part pour réaliser un livre qui serait cependant commun : *Journal d'un album*. *Hanté* représente une étape supplémentaire dans ce processus d'émancipation, puisque Dupuy signe cette fois seul un livre qui quitte les rivages de l'autobiographie, pour rester cependant sur le terrain de l'intimité, mais sur un mode allégorique. Car si l'auteur est bel et bien présent physiquement dans ce livre, on devine qu'il s'agit là d'une figuration essentiellement symbolique, destinée à donner forme à ses états d'âmes. *Hanté* alterne ainsi des séquences au cours desquelles Dupuy se représente pratiquant la course à pied, et des histoires *a priori* sans rapport avec ce semblant de trame. Pourquoi la course ? L'auteur-personnage explique : « *Au bout d'un moment, on est tellement dans la course, rythme et souffle parfaits, muscles chauds, que le sol semble alors ne plus exister* [...]. *Il n'y a plus que l'esprit.* » Peuvent alors émerger des figures qui semblent naître directement du subconscient : un homme-cheval égaré dans un labyrinthe, un peintre raté en quête du vide fondamental, un catcheur masqué terrassé par le souvenir... Autant de fables énigmatiques, dont le sens ne se laisse pas appréhender de manière immédiate, mais en relation les unes aux autres, explorant en creux le thème de la perte, en convoquant notamment de manière récurrente le motif de la mutilation. Et même quand il court, Dupuy n'est pas à l'abri de rencontres étranges, mais cependant bienveillantes : le cerbère de son propre musée intérieur, un palmipède philosophe ou le fantôme de sa maman lui offrent ainsi, tels des anges gardiens, des pistes de réflexion pour faire face à cette angoisse sous-jacente qui hante le livre : la peur de la mort. Perdre un proche, n'est-ce pas perdre une partie de soi-même ? Chez Blutch, les angoisses sont avant tout liées à la vie conjugale. *C'était le bonheur* est un recueil d'instantanés dépeignant les relations hommes-femmes et parents-enfants sous un jour souvent sinistre. En un dessin comme en quelques pages, Blutch fait naître des situations tantôt fantaisistes, tantôt d'une précision quasi-documentaire, qui toutes mettent en images les affres de la vie à deux ou à trois. Comme dans cette séquence présentant une jeune femme prise de nausée sur le chemin de son domicile, puis arborant un sourire de façade devant l'image d'Epinal du bonheur conjugal qui l'attend dans son salon. Car c'est bien de dégoût dont il est question ici : dégoût de l'être jadis aimé ; dégoût d'un bonheur préfabriqué ; dégoût de l'amour, même. Blutch touche au sujet délicat de la fin de la passion, et plus précisément à l'inaptitude des hommes et des femmes à vivre ensemble au-delà des débuts enflammés d'une relation amoureuse. Promesses d'amours éternels forcément non tenues, banalité d'une rencontre tant attendue, éloignement physique progressif... Le lecteur se reconnaîtra forcément dans ces portraits que Blutch brosse avec sa fulgurance proverbiale.

| *Hanté*, Philippe Dupuy, éditions Cornélius |

Mais finalement, les séquences les plus justes, celles qui se détachent le mieux d'un livre parfois guetté par la redondance – à l'exemple de cette image d'un repas familial sordide, où le père se voit inutilement affublé d'un rat juché sur sa tête –, sont celles qui mettent en scène des enfants, victimes tour à tour touchantes et exaspérantes des déchirements parentaux. La séquence peut-être la plus réussie du livre décrit ainsi les piteuses tentatives d'une mère pour expliquer à son fils les conditions de la garde alternée. Derrière la désinvolture apparente de l'enfant, qui fait d'abord mine de ne rien comprendre, se cache une perception des choses exacerbée, comme en témoigne sa dernière réflexion, en forme de révélation : « *Ma famille va pas mourir ?* ». Il y a parfois du Sempé dans le désenchantement et l'élégance de ces images, mais aussi la tentation de quitter le champ de la bande dessinée, pour aller vers des objets mixtes, entre narration, illustration et plaisir du dessin pur. Une volonté cependant

| *C'était le bonheur*, Blutch, éditions Futuropolis |

desservie par une édition qui paraît hasardeuse, où des pages bleutées séparent tantôt les séquences, tantôt les scindent, nuisant à la fluidité de la lecture. Quoi qu'il en soit, *C'était le bonheur* est porté par une ambition qui fait écho à celle de *Hanté*: celle d'une bande dessinée détachée des contingences décoratives, et même narratives, au profit de l'expression pure des sentiments, qui ressortent ici de manière brute par le biais du dessin. Comme en témoigne ce cri poussé par Dupuy dans *Hanté*, et qui sonne comme un manifeste : « *Ce ne sont pas que des beaux dessins !* ». ■

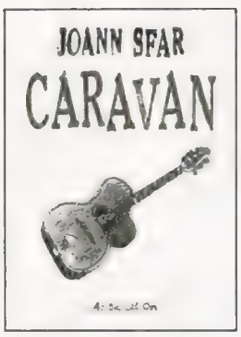
| *Julien Bastide* |

Philippe Dupuy
Hanté
éditions Cornélius
208 p., n&b | 12 €

Blutch
C'était le bonheur
éditions Futuropolis
160 p., bichromie | 18 €

Caravan, etc.

Caravan, cinquième volume des carnets de Joann Sfar, deux fois plus épais que *Piano* (qui était déjà de l'épaisseur de deux *Parapluie*, et d'un peu plus de trois *Harmonica*), est un livre bien singulier dans la bibliothèque de l'amateur de bande dessinée, tant par ses proportions que par sa force de conduction.



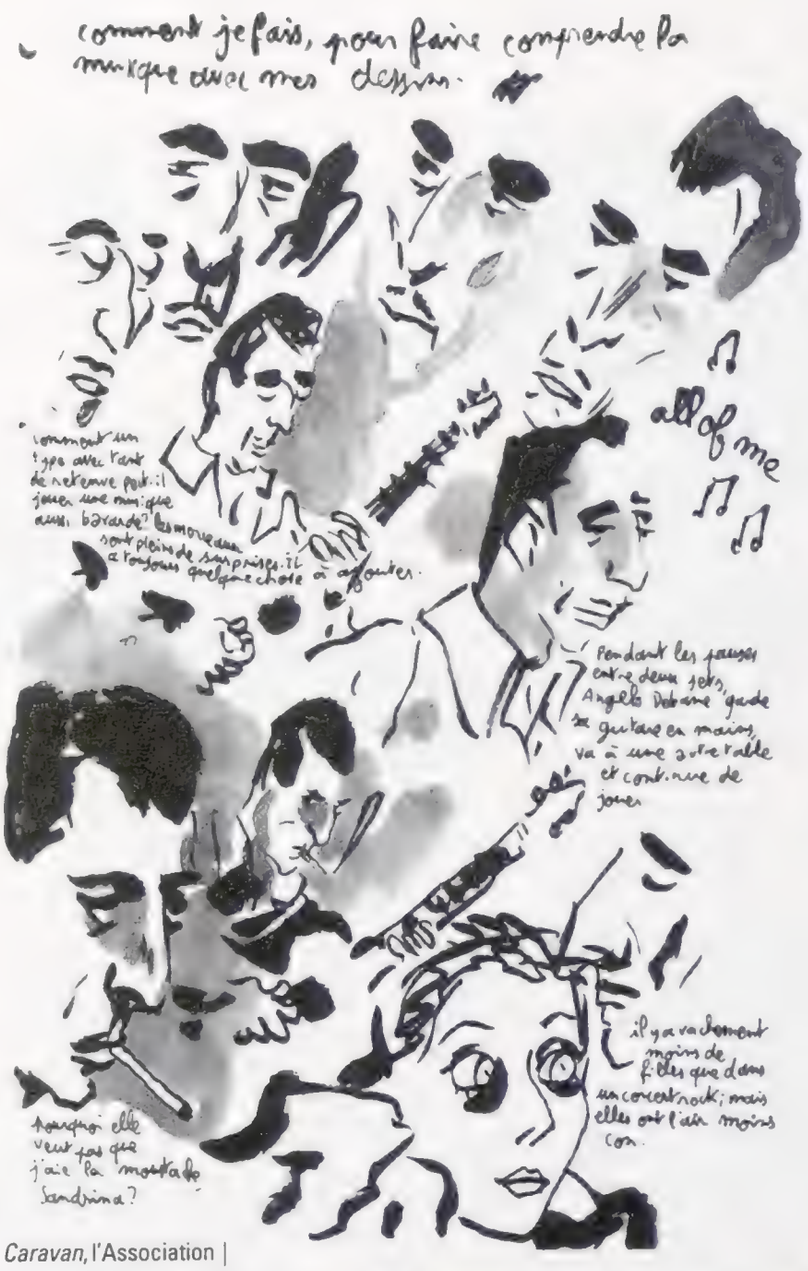
Caravan, qui évoque par son titre la musique subtile d'Ellington, entraîne le lecteur tel un courant irrésistible, un flux, énergique, tendu mais d'une belle fluidité, et n'oubliant pas de ménager des aires de repos.

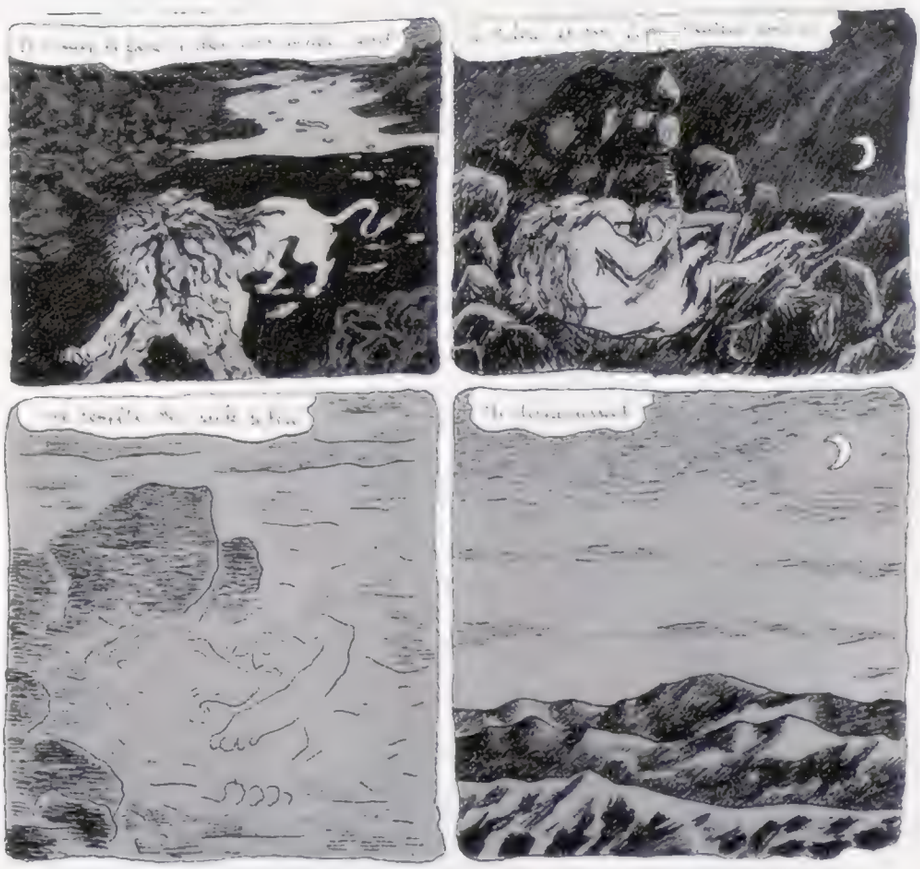
Ainsi, nulle lassitude, nul ennui, ne vient affaiblir le désir que ça se prolonge à l'infini (le carnet idéal est *ce qui n'en finit pas* ou ne devrait jamais pouvoir). Ce désir, n'étant pas rassasié à trop bon compte, a le temps d'éprouver son ardeur et d'accroître son appétit au fil de la traversée du livre : *Caravan* se dévore, le *devenir ogre* (ou *crocodile*) de l'auteur contamine le lecteur (l'ogre comme le crocodile dévorant, *ayant beaucoup faim*, dans une nostalgie de l'enfance).

Dans ses carnets, et ce dès la première page d'*Harmonica*, Sfar note et mesure des progrès : les enfants naissent, grandissent, le dessinateur acquiert de la technique musicale, il nous informe qu'il connaît de mieux en mieux ses tablatures, qu'il recopie comme un écolier, ou qu'il avance dans ses travaux (mais des pages précieuses gardent la mémoire de projets en perdition).

Il anime son petit monde par des rencontres avec des gens connus ou des copains qui gagneraient à l'être. Il dispense des pensées au jour le jour – sur la vie, le dessin, Miro, la philo (domaine où il se frotte *tout contre*, ne cessant de remuer le chaudron), la politique, la censure, l'« inquiétude juive » … Il marque des révoltes ponctuelles par des croquis sur le vif (ça va très vite). Ce chantier, qui n'est pas rationnellement organisé, mais qui n'en apparaît pas moins cohérent, relié clairement à la vie de son auteur sans pour autant strictement relever du mode autobiographique ni virer à l'autofiction, peut trouver des échos dans le monde plus ou moins intime de tout un chacun (Sfar joue très habilement avec l'idée que *tout le monde se ressemble* – à partir de quoi peut se construire une pensée de la différence). C'est pourquoi il reste assez simple de s'y retrouver : si *Caravan* est protéiforme, sa complexité n'est pas celle du labyrinthe, aucune page n'est sans issue. Bien au contraire, ça s'ouvre de partout et c'est peut-être parce qu'on peut le quitter à chaque image ou presque que ce monde paraît si accueillant. L'auteur semble ne manifester aucun repentir ; pourtant la sortie du livre a été reportée plusieurs fois, dans le but d'élaguer quelques pages pouvant fâcher (résistance de certains sujets trop rapidement abordés, brûlures de certaines plaies encore vives). Maintenant on peut parcourir ce livre d'humeurs, l'accordant aux siennes, sans devoir s'insurger au-delà du raisonnable. Et, au fur et à mesure de ce parcours, se renforce le sentiment que cet auteur possède de manière aiguë le sens de la promenade, de la traversée, de l'accompagnement, de ce « quelque chose » qui passe et fait passer et qui n'a pas grand chose à voir avec la communication, relevant plutôt d'une forme d'entretien infini de la pulsion d'écrire et du dialogue, en tous ses états.

Une réflexion (parmi d'autres) de Joann Sfar : *Pourquoi aucun livre ne me rassasie ? Quand un nouveau livre paraît, plusieurs mois ont passé et les compteurs se sont remis à zéro.* Comme si tout était toujours à refaire, et, selon la forme ou l'humeur, à reprendre, à rabâcher, à approfondir, à recopier de manière amnésique (encore très rare, malgré le risque dû à l'épaisseur de l'œuvre) ou à relancer. Mais comme il l'écrit à propos du dessin : *les authentiques trésors se trouvent à la surface des choses.*

Plus d'une trouvaille instantanée, comme immédiatement ramassée, peut être contredite quelques pages plus loin, mais toujours de manière à ce que cette contradiction apporte un plus. Il y a quand même quelques formules péremptoires qui peuvent faire bondir, du genre : *Le dessin est au sculpteur ce que la photo est au peintre* (on peut facilement rétorquer que si, en effet, les sculpteurs dessinent des projets de sculpture, les peintres ne photographient que rarement des projets de peinture, heureusement d'ailleurs…). Mais bon, ça fait partie du jeu et l'auteur, me semble-t-il, s'en amuse : *c'est pas grave, couillon, on rectifiera la prochaine fois !*
Depuis *Caravan*, bien d'autres livres sont parus, dont un nouveau *Grand Vampire* (plutôt réussi) chez Delcourt (*Le Peuple est un golem*), un nouveau *Chat du rabbin* chez Dargaud (*Le Paradis terrestre*), ainsi qu'une « dérive » en couleurs directes d'un de ses plus purs chefs-d'œuvre, *Pascin* (*La Java bleue*), à L'Association, et, selon le même mode, le premier volume d'une nouvelle série, *Klezmer* (*La Conquête de l'Est*), chez Gallimard. Les évoquer en peu de mots n'est pas simple, chaque livre s'écrit et se dessine dans la résonance des précédents, chaque livre répond à une attente différente tout en tentant de préserver le plus grand espace de liberté possible – et plus l'attente est grande,

| *Caravan*, l'Association |



| *Le Chat du Rabbin*, T.4 *Le Paradis terrestre*, éditions Dargaud |

| *Pascin, La Java bleue*, l'Association |

plus c'est difficile ; pourtant
le quatrième tome du *Chat du rabbin*
prend le risque de décevoir
en ne resservant pas le plat qui a eu
tant de succès : assez mélancolique
pour le coup, il traite subtilement
du vieillissement, et de la mort qui rôde ;
mais si le Malka des Lions,
tel le Baron de Münchausen,
vit des simulacres de disparition
et possède le don du retour à la vie,
il en va de même du fascisme
et de l'antisémitisme. Et là,
quand ça revient, il ne s'agit plus
de monnayer des histoires et de jouer
à retarder la morsure du serpent,
il faut apprendre à se battre.
Passant d'une série l'autre, du Sud
au Nord-Est, la violence froide,
impitoyable, apparaît en *incipit*
de *Klezmer*. D'un massacre dans la
neige va naître une fureur silencieuse,
alimentant une musique qui sonnera
comme une mise en jeu et en joue
de la joie en l'absence de Dieu.
La tradition orale contre l'écrit sacré,
l'image multiple contre l'image unique,
le mouvant, le frémissant, le palpitant,
l'éclatant contre le fixé. Dans ses notes
en fin de volume, Sfar dénie
absurdement au spectateur de cinéma
une capacité de s'impliquer de manière
créative dans sa lecture du film.
Il doit y avoir chez lui une peur
sous-jacente, une inquiétude quant
à la fixation du monde sur un support,
d'où son goût pour la musique vivante,
plus ou moins improvisée, qui semble
libre comme l'air, ou pour le théâtre
qui reprend chaque soir de manière
à la fois identique et différente.
Pourtant la bande dessinée est
de cet ordre : une fixation d'un monde
sur un support bidimensionnel.
Alors comment conjurer cette peur
sinon en recommençant
sans cesse ? On en revient à cette affaire
des compteurs remis à zéro.
Chaque nouvelle bande dessinée
de Joann Sfar est relance d'une partition
sans fin ni commencement
(mais pas sans origine) dont nous,
lecteurs, devons, en dépit
de l'immobilité silencieuse des pages,
pénétrer l'organicité,
pour en écouter la musique charnelle.
(Quant à *Pascin*, il faudra
un jour y revenir, et longuement,
il se passe là quelque chose d'unique,
de violent, de mortel,
de mélancoliquement érotique et,
au fond, de sacrément joyeux,
comme quoi la mort, la camarde,
est la meilleure camarade de l'artiste
en veine de se tailler une fleur
rouge-sang d'immortalité.) ■

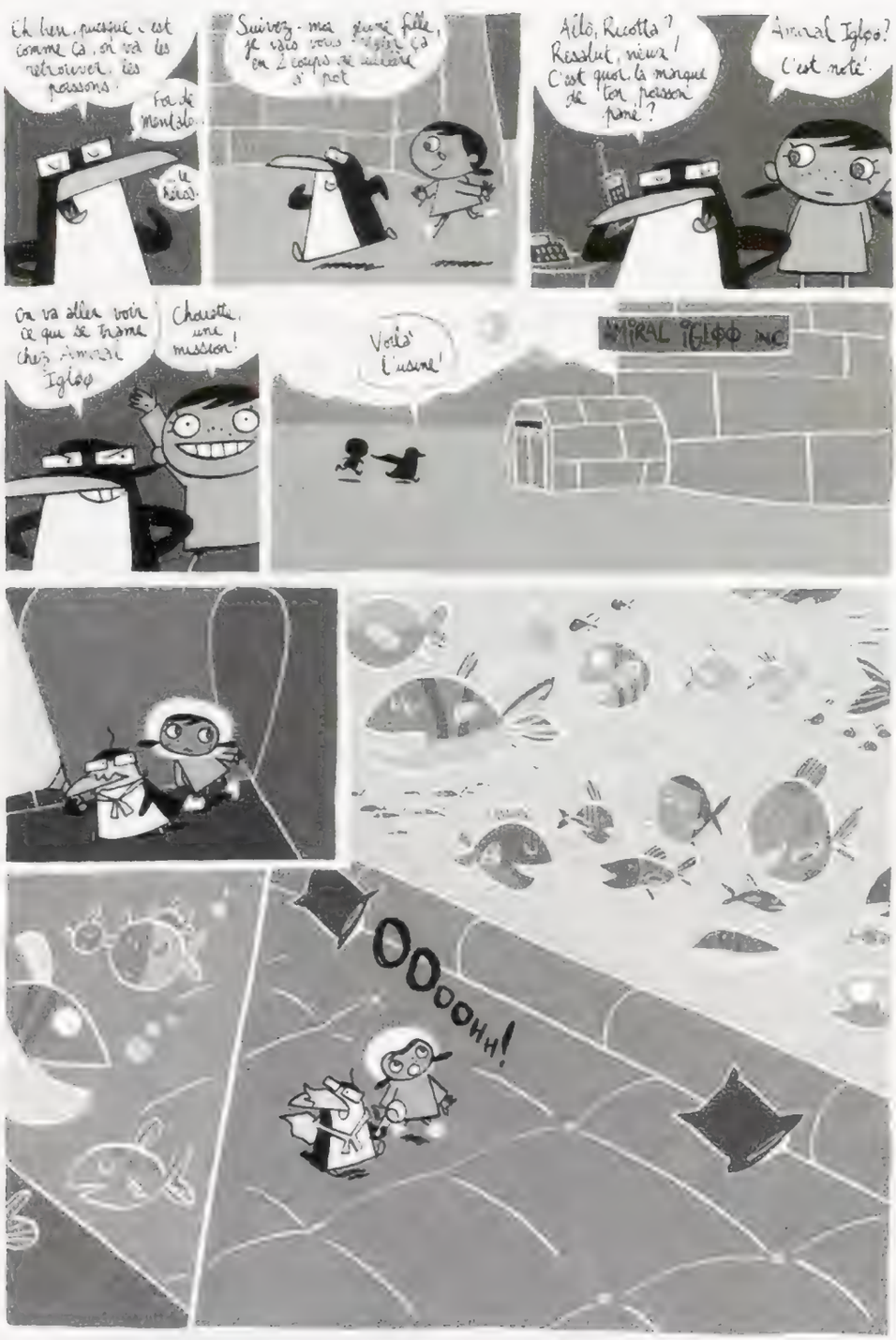
| *Christian Rosset* |

Capsule cosmique : cap sur la BD

En septembre 2004, un nouveau mensuel pour la jeunesse a fait son apparition dans les kiosques. Edité par Milan, maison spécialisée dans la presse jeunesse (et récemment rachetée par le groupe Bayard), *Capsule cosmique* ne se distingue a priori pas des autres « revues de lecture » proposées par les éditeurs jeunesse : dos carré, papier glacé, quadrichromie, prix (4,90 €). Une énième variation sur le modèle de *J'aime lire*, *Je Bouquine* et autres *Je lis des histoires vraies*? Pas tout à fait, car *Capsule cosmique* est surtout un magazine de bandes dessinées. Au sein de la presse, les journaux pour la jeunesse présentent l'originalité de n'être pas achetés par leurs lecteurs mais par les parents de ceux-ci. Autant dire que, par rapport aux préoccupations de leur lectorat, ils peuvent avoir jusqu'à une génération de retard. C'est sans doute la raison pour laquelle jusqu'ici, Bayard, Fleurus et Milan ont plutôt utilisé la bande dessinée comme le dessert sucré censé faire passer le brouet éducatif des pages de reportages et de lecture qui, aussi attrayantes qu'elles soient, sont néanmoins perçues par les jeunes lecteurs comme liées au monde de l'école. Lire des bandes dessinées est perçu comme une activité purement distractive, contrairement à la lecture d'un texte, fût-il de fiction qui, parce qu'elle demande un « effort », est forcément perçue comme éducative. Surprise, donc, que de voir débarquer ces « 68 pages de bandes dessinées inédites » chez un éditeur qui s'était fait extrêmement discret sur le plan de la BD depuis la fin des années 80[1].

| *Eddy Milveux et sa blatte magique*, Lisa Mandel, *Capsule cosmique* n°15 |

1 | La série la plus connue issue des revues Milan, *Jojo et Paco*, d'Isabelle Wilsdorf, a même fini par être éditée chez Delcourt.



| *Grenadine et Mentalo*, Colonel Moutarde, *Capsule cosmique* n°15 |

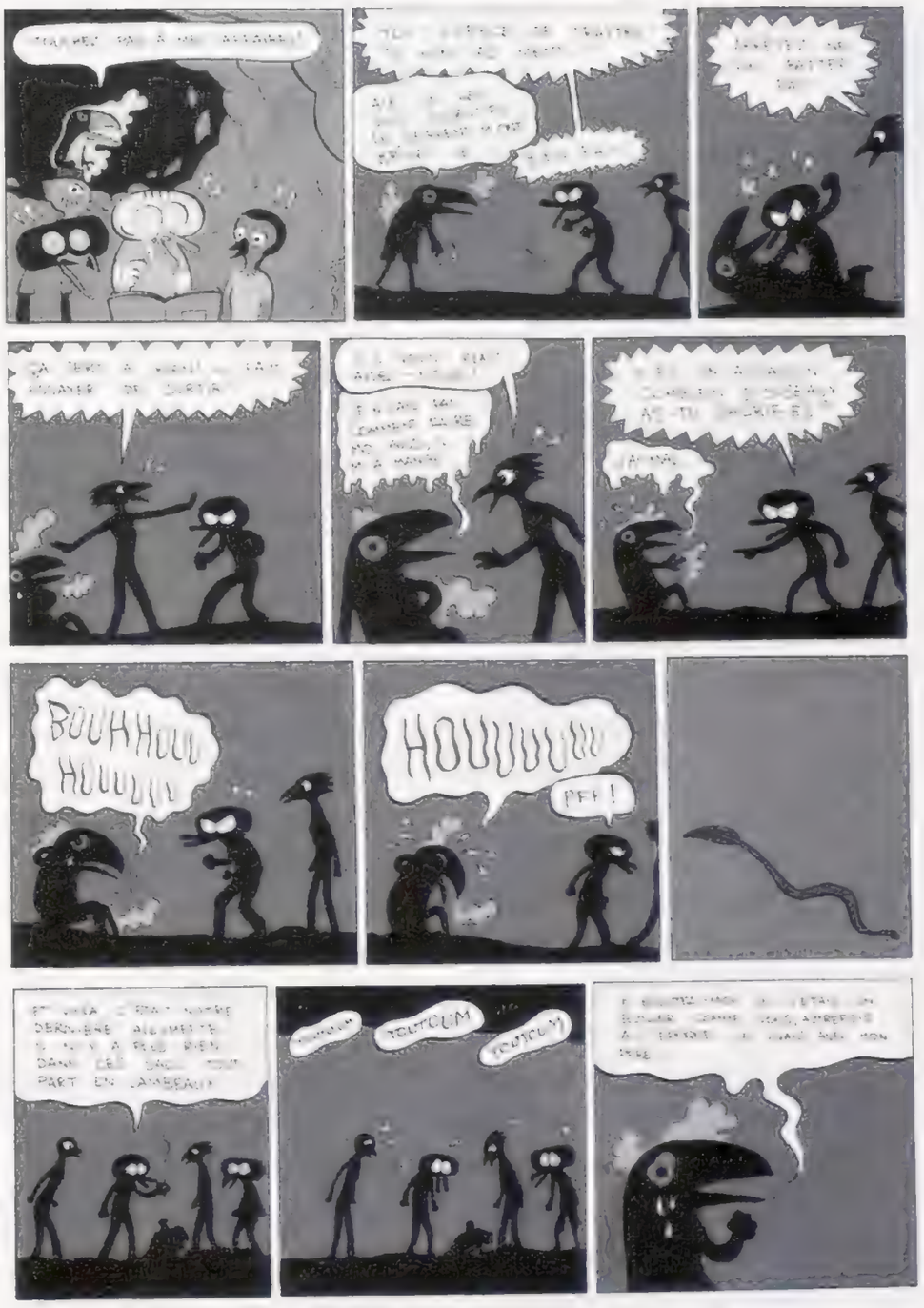
On comprend un peu mieux lorsque l'on sait que le projet de *Capsule Cosmique* a été conçu par ses rédacteurs en chef, Gwen de Bonneval et Stéphane Oiry, tous deux auteurs de BD. Résultat : même si le compte n'y est pas tout à fait (plutôt une cinquantaine de pages par numéro), on sent quand même que c'est bien la BD qui est au cœur du projet, avec une nette prédilection pour le merveilleux, le fantastique et la science-fiction. Même les rubriques, passage obligé de toute revue jeunesse, sont abondamment illustrées, voire traitées en BD. *Capsule cosmique* publie de la BD sous toutes les formes, du strip au récit à suivre en passant par le gag en une planche ou le récit complet. Rien n'est à jeter dans ce programme, mais on peut distinguer quelques bandes particulièrement réussies. Dans les gags en une planche, *Eddy Milveux et sa blatte magique*, de Lisa Mandel décline les possibilités du souhait qui tourne mal. En séries à suivre, *Pipit Farlouse*, de Riad Sattouf raconte la vie d'un adolescent oiseau. La grande réussite de cette bande est de mélanger des situations assez proches de celles vécues par les lecteurs (boutons sur la figure et flirts plus ou moins réussis) avec d'autres plus graves (les oiseaux sont constamment menacés par des araignées et des serpents) qui rappellent que la réalité du monde a un impact sur la vie des enfants. *Le Voyage d'Esteban*, de Matthieu Bonhomme, est un récit d'aventure dont le héros,

un jeune indien de 12 ans, s'embarque sur un baleinier dans l'espoir de devenir harponneur. *Papillon : le royaume bleu*, de Lucie Durbiano, est un récit merveilleux qui voit une petite fille qui vient de perdre sa mère osciller entre une réalité dramatique (père déprimé et au chômage) et un monde de rêve où, malgré les apparences, tout n'est pas rose non plus.

La série de récits complets la plus aboutie est *Le Prince aux plumes*, de Mickaël Sterckeman, anecdotes de la vie d'un journal dans un royaume de contes de fées, la Pichounie. La juxtaposition de créatures merveilleuses (ogres, animaux parlants…) avec l'approche terre-à-terre et quelque peu désabusée du prince et de ses collaborateurs donne à la série un ton pince-sans-rire des plus réussis.

L'ennui avec *Capsule Cosmique*, c'est que l'on voudrait tout citer : *Savoir-survivre au XXIe siècle*, les « conseils de la baronne Constance de Bienséance et d'Aymeric le chihuaha », par Trap et Nicolas Hübesch, *Anna et Froga*, par Anouk Ricard, la rubrique *Secrets de la BD*, par Jean-Yves Duhoo, le poétique *Vladimir sur les toits*, par Gwen et Hübesch, *Plic et Ploc*, de José Parrondo, *Grenadine et Mentalo*, par le Colonel Moutarde… Cette surabondance de bonnes choses oblige à une rotation de la plupart des bandes. On n'est pas sûr de ce que l'on va trouver quand paraît un nouveau *Capsule cosmique*, mais on sait qu'il y aura à boire et à manger. Et pour ceux qui trouvent l'attente trop longue entre deux parutions de leur bande préférée, une collection d'albums a été lancée. De quoi patienter en attendant le prochain numéro. ■

| *Jean-Paul Jennequin* |



| *Pipit Farlouse*, Riad Sattouf, *Capsule cosmique* n°15 |

Les mangas selon Paul Gravett

En traitant de la vogue du manga, les grands médias ont parfois été tentés par la théorie du complot : le phénomène manga serait le résultat d'un plan diabolique concocté par les éditeurs européens, désireux de remplacer la BD franco-belge, à bout de souffle, par un produit nouveau et surtout plus économique. La réalité est que les éditeurs ont été aussi surpris que les médias par l'engouement d'une génération pour la BD japonaise, ce qui ne les a naturellement pas empêchés dans un deuxième temps d'exploiter le filon de façon opportuniste.

Ce désarroi et cette méfiance des éditeurs expliquent un retard initial de la littérature secondaire sur le manga. Ce retard commence à être compensé et on voit paraître désormais des choses qui laissent rêveur l'historien de la BD, par exemple des manuels enseignant aux adolescentes à dessiner du *shôjo manga*, émanant des très catholiques éditions Fleurus, qui, on s'en souvient, n'ont publié de la BD (au demeurant souvent remarquable) que pour lutter contre les « mauvais illustrés », c'est-à-dire la BD non confessionnelle.

C'est évidemment le segment des introductions générales à la BD japonaise qui est le plus convoité, et le meilleur y côtoie le pire, ou simplement le plus hâtif. *Les Mondes Manga* (EPA, 2005), de Martin Delpierre et Jérôme Schmidt, ce dernier déjà auteur d'un calamiteux *Génération manga* chez Librio en 2004, n'est guère qu'un gros livre d'images. Une sorte de bref article, pas mauvais au demeurant, signé Fabien Tillon, devient un petit livre, titré simplement *Les Mangas*, de la collection "Les Petits Illustrés" (Nouveau Monde éditions, 2005).

Dans ce contexte, il faut saluer la traduction de l'ouvrage de Paul Gravett *Manga : Sixty Years of Japanese Comics* (Laurence King Publishing / Harper Design International, 2004) aux éditions du Rocher, et si l'amateur de BD rétif au manga souhaite n'acheter qu'un ouvrage sur le sujet, c'est celui-ci que nous lui conseillerons.

Gravett est un auteur intelligent, et il situe son entreprise dans la littérature de langue anglaise. Il sait donc que son lecteur a pris connaissance de l'ouvrage de Frederic Schodt, *Manga, Manga* (Kodansha, 1983), première introduction en Occident de ce qui n'avait encore été traduit que de façon tout à fait marginale. Gravett ne reprend par conséquent l'histoire ancienne du manga (en passant par les toba-e, les kibyôshi ou le *Japan Punch*) que pour éclairer son propos. De même, il suppose la position fondatrice de Tezuka connue du lecteur et il consacre donc des développements non moins importants au *gekiga* et au courant des mangas pour bibliothèques de prêt (kashibonya) édités à Osaka.

A la lucidité de l'historien s'associe le jugement de l'esthète. Gravett parvient à isoler les auteurs marquants, à la fois dans le passé et dans la scène contemporaine. Parmi les auteurs classiques, Tezuka, Tatsumi, Tsuge, Shirato et Umezu sont traduits en Occident. Mais Gravett sait aussi reconnaître les mérites de Mizuki ou de Chiba. Sachant que la littérature secondaire sur la BD hésite en général entre le survol hâtif et désinformé et la compilation obsessionnelle, cette faculté de discernement, dans un ouvrage qui se présente comme une introduction au domaine étudié, mérite d'être louangée.

Gravett dispose également parmi ses atouts d'une connaissance encyclopédique de la BD mondiale et d'une compréhension fine du mode de production d'une BD. Ainsi, le fait que Tezuka utilise un casting (les mêmes personnages reviennent d'une série à l'autre, dans des rôles différents) est situé par rapport à certains de ses prédécesseurs (par exemple Ed Wheelan, l'auteur

A gauche : Shigeru Sugiura (1968-2002) se décrivant lui-même comme un « dessinateur visionnaire ». Populaire dans les années 50 et 60, il fut redécouvert au cours de la décennie suivante par les auteurs de Garo, qui louèrent son approche tout à fait unique de la BD. Voici les deux dernières planches d'une histoire en trois pages mettant en scène son héros, Jiraiya le garçon ninja, qu'il dessine pour la revue *Raw* en 1984.

des *Minute Movies*) puis éclairé par une raison technique : ce remploi explique en partie la prolificité de Tezuka, puisque celui-ci réutilise des personnages qu'il connaît sous toutes les coutures.
Gravett évite de tomber dans une position réductrice qui ferait du manga le strict héritier de la tradition iconique nippone (position à laquelle n'échappent pas les Japonais eux-mêmes, y compris dans leur littérature pédagogique). Le manga est décrit comme le produit d'une société industrielle et cette société fonctionne par définition sur le mode des échanges mondialisés. C'est bien l'interfécondation entre les comics et le dessin animé américain, d'une part, et la tradition japonaise, d'autre part, qui explique la physionomie du manga moderne. La prééminence de Tezuka provient, au-delà de son étonnante productivité, du fait qu'il est l'homme par lequel est passée cette réception.
Mais Gravett est conscient qu'un deuxième manga, non tézukien, est possible, et il fait une place au minimaliste Shigeru Sugiura, donné (p. 135) comme une alternative au système Tezuka.
La déferlante du manga sur le monde n'est à son tour qu'un nouvel avatar de cette mondialisation, amenant de nouvelles interfécondations, très adroitement illustrées dans l'ouvrage, et devant permettre finalement, selon Gravett, l'émergence d'une littérature dessinée mondiale.
On mesure ici à quel point les discours habituels des milieux intellectuels sur la mondialisation des biens culturels peuvent être réducteurs, le multiculturalisme n'étant valorisé, dans ces discours, que lorsqu'il s'agit de promouvoir des cultures du tiers-monde, et la question de la mondialisation des productions culturelles de sociétés post-industrielles étant rabattue de façon polémique sur une dénonciation de l'hégémonisme culturel nord-américain.
Lorsqu'il en vient au manga moderne, Gravett parle d'une littérature qui est aujourd'hui largement traduite (en anglais et en français) et son livre fonctionne à cet égard à la fois comme une anthologie – plus consciencieuse et méthodique que, par exemple, l'ouvrage japonais édité par Taschen en 2004 (*Manga Design*, par Masanao Amano) – et comme un guide de lecture pour la personne cultivée, ignorante du manga et qui voudrait s'y plonger. Ceci s'applique aussi bien à des séries destinées au grand public qu'à des auteurs d'avant-garde.
Un effort a été fait par les éditions du Rocher pour adapter l'ouvrage au public français. Si les planches illustrant l'ouvrage sont restées en anglais, des traductions des titres des mangas ont été données quand c'était nécessaire et l'indication de l'édition française a été ajoutée.
Du côté négatif, on peut regretter que le traducteur ne comprenne pas toujours ce qu'il traduit, d'où des coquilles et des flottements terminologiques. Il s'est aussi livré à diverses interventions sur le texte, parfois du plus mauvais goût. (Eroica, héros masculin d'un *shôjo manga* basé sur l'homosexualité masculine, devient ainsi une « tapette blonde ».)
Il est grand temps que les éditeurs comprennent que les littérature dessinées sont un domaine technique et qu'on ne peut tout simplement pas confier la traduction d'un ouvrage historique ou théorique sur le sujet à n'importe qui, pas plus qu'on ne peut confier la traduction d'un ouvrage de philosophie ou de chimie à un non-philosophe ou un non-chimiste. ■

| *Harry Morgan* |

Paul Gravett
Manga : soixante ans de bande dessinée japonaise
éditions du Rocher
176 p., couleurs | 23,80 €

Les personnages exceptionnellement moyens de Gabrielle Bell

Gabrielle Bell vient du monde des mini-comics, ces fascicules de BD de format minuscule, réalisés à la photocopieuse. Il existait une édition américaine, chez Alternative comics, de *When I'm Old and Other Stories*, mais avec un contenu différent et un sommaire réduit, de sorte que ce *Quand je serai vieille et autres histoires* représente véritablement une édition originale d'un jeune auteur fort prometteur.

Rien dans *Quand je serai vieille* n'est exactement autobiographique. (Le personnage qui montre son livre, pesant deux kilos, à sa colocataire, p. 66, représente donc tout au plus un fantasme de réalisation de l'artiste !) Mais d'un autre côté, le point de vue exprimé est typique de la génération actuelle d'auteurs femmes, aux Etats-Unis, même si Gabrielle Bell ne se revendique pas comme représentante d'un courant spécifiquement féminin. *Quand je serai vieille* fait penser aux œuvres de Roberta Gregory, Debbie Drechsler, Phoebe Gloeckner, qui illustrent à la fois les difficultés d'insertion sociale d'artistes et les angoisses liées à la condition féminine elle-même, ou encore à l'hilarant *The Job Thing* de Carol Tyler, qui détaille des expériences professionnelles toutes catastrophiques.

Les héroïnes de Gabrielle Bell sont à la fois mal dans leur sexe, terrifiées par le désir masculin, et peut-être plus terrifiées encore par leur propre désir. Vis-à-vis d'exemples de réussite féminine, elles sont à la fois envieuses et pleines de dépit. La chirurgienne esthétique du récit « Une raison parmi d'autres », vue par les yeux de son employée, est une caricature antipathique. Elle arbore en toute occasion, même quand elle adresse à Kate une sévère réprimande, un sourire immuable, qui est à la fois l'indice de l'hypocrisie fondamentale des rapports sociaux, en particulier dans le cadre salarial, et un commentaire sur son activité professionnelle elle-même, puisque ce sourire n'est pas moins invariable qu'un nez ou qu'un menton refait, dont il est l'équivalent non chirurgical. L'assistante de l'artiste, dans le récit qui porte ce titre, imagine, dans un rêve diurne, qu'elle se fait exploiter par la dessinatrice professionnelle à laquelle elle donne un coup de main, sa patronne finissant par lui voler son travail pour se l'attribuer, ce qui interdit du même coup à l'assistante l'accès à une carrière professionnelle (« *Si on voulait du Sheila Bartok, on l'aurait prise directement* »). Finalement, les rapports entre les deux femmes s'avérant harmonieux dans la vie réelle, l'assistante remplace ce fantasme par un autre où elle fait son apprentissage sous la houlette de sa patronne, et « perce » grâce à cette formation.

Une caractéristique de tout artiste digne de ce nom est la difficulté à se conformer à des règles sociales qu'il perçoit nécessairement comme arbitraires, parce que sa vocation artistique lui fournit un système de monde tout différent, auquel il ne peut échapper sans se trahir.

Les personnages de Gabrielle Bell ont tendance à surcompenser ce déséquilibre initial et à adopter un hyper-conformisme. La serveuse dans le récit « J'ai mangé de la merde » en « fait » tellement qu'elle devient une sorte de panneau publicitaire vivant, alors que, simultanément, son estime de soi est proche de zéro. Dans « Amy était baby-sitter », le personnage fantasme sur le fait qu'elle est la meilleure baby-sitter du monde et qu'on la paie des millions pour garder des enfants, ce qui illustre bien la double aspiration contradictoire à être soi-même (c'est-à-dire à être exceptionnelle), qui est le propre de l'artiste, et à être rigoureusement conforme aux normes sociales, ce qui revient à vouloir être en quelque sorte exceptionnellement moyen.

On peut faire l'hypothèse que la frustration née de cette contradiction contribue à dégager une figure dominante des récits de Gabrielle Bell qui est celle du charlatan de sexe féminin. « Quand je serai vieille », « J'ai mangé de la merde » et « Amy était baby-sitter » racontent au fond la même histoire : une femme qui est selon toute apparence un modèle de réussite est en réalité au bas de l'échelle des salaires (une serveuse), voire hors des rapports salariés (une baby-sitter), ou même en dehors de tout rapport économique (la dessinatrice géniale de « Quand je serai vieille » est en réalité une vieille clocharde qui fait la manche). Tous ces discours de réussite sociale, ostensiblement adressés aux autres personnages (dans les ballons), et au lecteur (dans les récitatifs), sont en réalité un mensonge que la narratrice s'adresse à lui-même. Deux d'entre elles, la clochard et la baby-sitter, sont du reste clairement données comme mythomanes.

Stylistiquement, l'évolution de Gabrielle Bell, qui apparaît très rapide, l'amène vers la clarté et la lisibilité. Dans les récits les plus récents du recueil, le dessin proprement dit prédomine par rapport à des éléments de décoration (hachures, motifs). « Sur la plage », réalisé au stylo-pinceau japonais, propose une alternative plus impressionniste, qui fait penser au travail de Carol Swain.

Même si les données sociologiques prédominent dans ses histoires, et l'ancrent dans son espace et son temps, il entre dans le travail de Gabrielle Bell un élément « high art ». « Une raison parmi d'autres » raconte une histoire proche de celle du film *Répulsion* de Polanski. Son héroïne au passé psychiatrique et pénal, en proie à ses démons, est décrite à la fois comme une victime et une Némésis et, de ce fait, nous est à la fois proche et totalement étrangère. « Une après-midi » est inspiré par une nouvelle de Kate Chopin. Dans ces récits ambitieux, la caractéristique principale de Gabrielle Bell est la retenue, les personnages réagissant fort peu aux situations traumatisantes et le récit lui-même n'y attachant, paradoxalement, pas d'attention particulière. Cet effet renvoie lui aussi à une écriture « féminine » (celle de Jane Austen ou de Virginia Woolf), même si, ici encore, Gabrielle Bell ne cherche pas à se définir par rapport à son sexe. ■

| *Harry Morgan* |

Gabrielle Bell
Quand je serai vieille et autres histoires
éditions de l'An 2, collection "Traits féminins", 84 p. noir et blanc, 18 €

Fragile symbiose

Moebius disait en son temps qu'il était possible d'imaginer une histoire en forme d'éléphant, de champ de blé, ou de flamme d'allumette soufrée.
Loo Hui Phang signe ici un scénario se développant sur le modèle du lichen. Ce végétal complexe est formé par l'association d'un champignon et d'une algue vivant en symbiose. « *Si l'un devient plus fort et prend le dessus, l'autre se désagrège et l'entité globale disparaît.* »
Le personnage principal, Paul Forvolino, est contaminé accidentellement par un lichen mutant. Le récit se construit en même temps que cette entité symbiotique prend possession du héros. La situation finale, c'est aussi le début du livre. Une silhouette à contre-jour, assise sur un banc, nous raconte sa vie. D'emblée, le constat est amer, le regard désabusé. Forvolino, un scientifique de niveau médiocre, se consacrait corps et âme à ses recherches au sein d'un laboratoire pharmaceutique. Il se rendit compte qu'il sacrifiait sa vie de famille pour rien. L'accident inversa la tendance.
Mais qu'est-il devenu aujourd'hui ?
Une impression de destinée inéluctable est induite par la narration au passé. Si la trame reproduit nécessairement quelques-uns des poncifs super-héroïques (accident à l'origine des pouvoirs, traumatismes du changement, figure du surhomme), la scénariste se focalise sur l'intériorité des personnages, sur la relation que le héros entretient avec son entourage, sa famille, et plus particulièrement sa femme. Le lichen apparaît comme un symbole du couple homme-femme, qui vit en équilibre précaire, puis disparaît lorsqu'un des partenaires rompt

cette fragile balance. Se mêlent subtilement à cette trame des questionnements sur des thèmes aussi différents que l'estime de soi, l'éthique des firmes médicales, la peur d'être différent (ironiquement, le héros sort de chez lui avec une cagoule de Spiderman…), la maturité et la vieillesse…
Sorti dans la foulée de nombreuses « bandes dessinées de super-héros » françaises (*Cycloman*, *Supermurgeman*, *Comix Remix*…), cet album s'en démarque par une certaine gravité. Loo Hui Phang s'inscrit plutôt dans une lignée d'auteurs intimistes, souvent issus de l'édition alternative, réinvestissant la bande dessinée de genre sans se départir de leurs objectifs premiers. On pense notamment à *Lupus* de Peeters ou au *Char de fer* de Jason. *Prestige de l'uniforme* est donc une « BD intimiste de genre », entre le récit fantastique et la chronique quotidienne, plus amère que douce. Ce très beau travail scénaristique est soutenu par le dessin de Hugues Micol. Dans ce cas-ci, l'auteur pose un tracé au pinceau, épais et charbonneux, qui installe une ambiance pesante, soulignée encore par les tons glauques de Ruby. Certaines cases rappellent les E.C. Comics (visages grimaçants, éclairés par en dessous, mise en scène expressionniste).
3, Chiquito la muerte, *Les Contes du 7e souffle*, *La Loi de la forêt*: Micol explore à chaque album de nouvelles voies graphiques, s'adaptant toujours au mieux au récit. Finalement, toute bande dessinée n'est-elle pas en forme de lichen, une symbiose entre l'image et le texte ? ■

| *Frédéric Paques* |

Loo Hui Phang / Hugues Micol
Prestige de l'uniforme
éditions Dupuis,
collection "Double Expresso"
80 p., couleurs | 15 €

Michel Rabagliati : un conteur accompli

Avec quatre titres consacrés à son personnage (*Paul à la campagne*, 1999, *Paul a un travail d'été*, 2002, *Paul en appartement*, 2004, et *Paul dans le métro*, 2005), Michel Rabagliati a créé l'événement. À ce jour, les ventes cumulées de sa série dépassent les 30 000 exemplaires, un exploit dans le milieu éditorial québécois, tous genres confondus (à l'exclusion des livres pratiques qui, comme partout ailleurs, atteignent des scores faramineux).

Par surcroît, on parle ici d'albums édités en noir et blanc.

Cette rencontre quasi inespérée d'un personnage de bande dessinée du Québec avec un public aussi considérable a de quoi réjouir. Elle mérite d'être signalée.

La teneur autobiographique des histoires de Rabagliati n'est certes pas étrangère à leur succès. Bien que les personnages soient abordés sous l'angle de la fiction, il n'est pas fait mystère qu'ils puisent largement à la vie de leur auteur, ce qui sert d'autant la rencontre évoquée plus haut. Comme le suggèrent les titres (clins d'œil amusés aux livres jeunesse d'antan), le cadre de vie quotidien assure le matériau de base des *Paul*, tandis que le milieu social et l'environnement géographique y sont appelés à jouer un rôle de premier plan.

Le lecteur européen séduit par ces albums[1] ne peut manquer d'observer que le parler québécois s'y fait généreusement « entendre ». Rabagliati ne craint pas de faire ressortir des traits et particularismes culturels souvent jugés néfastes parce qu'insuffisamment « normés » et, de ce fait, perçus comme peu « exportables ». Or, l'Europe francophone comptant pour près de 40 % des ventes de la série, son succès contribue à faire la démonstration qu'on ne saurait rejoindre un public considérable, y compris à l'extérieur de ses frontières, sans d'abord s'adresser au sien avec authenticité.

Il serait pourtant inapproprié de croire ces choix surtout dictés par une quête de couleur locale – assez courante il est vrai en bande dessinée –, tant ce qui est raconté colle de près au vécu des personnages. En creusant des thèmes aussi intimes que la perte de l'innocence, à travers des cycles couvrant la fin de l'enfance et le début de l'âge adulte, Rabagliati mise en fait sur la véracité de l'observation. Il est un conteur hors pair qui sait tirer des péripéties les plus anodines une évocation plus grande que nature.

Du reste, l'omniprésence du réel et son incontestable valeur de témoignage imprègnent si profondément ses histoires qu'elles en viennent par moments à induire l'envoûtement propre à l'aventure.

C'est ce remarquable talent au service de la narration dessinée qui fait d'ailleurs oublier certaines faiblesses, comme un manque d'homogénéité dans le modelage des volumes ou le dégagement des surfaces. L'épurement graphique que l'on sent apparaître au fil des albums ne peut lui être que bénéfique. ■

| *Jacques Samson* |

5 | Les quatre titres parus aux éditions La Pastèque sont disponibles en France, en Belgique et en Suisse, par le biais du Comptoir des indépendants.

Sacré morceau !

Un déroutant pavé de photos, de textes, de diagrammes, de reproductions…
Un copieux feuilleté d'histoires courtes dans lesquelles on entre sans prendre garde, et par lequel on est immédiatement happé.
On y reste un moment, comme on tourne à toute berzingue dans certaines attractions de fête foraine. On en sort sonné. C'est pas possible, toute cette dinguerie : un pape schismatique, des assassins, un envoûteur africain, un peintre illuminé, quelques fous, des familles dégénérées de l'île de la Réunion, le petit Grégory, un romancier, un auteur et même un fan de BD… Touchants, effrayants ou risibles, parfois tout ça à la fois. Travaillés par une idée fixe, perdus dans leurs brumes, assommés de malheur. Des gens ordinaires, somme toute.
L'ensemble a paru dans les années 80, principalement dans *(A suivre)* et *Zéro*. On avait lu ça à l'époque, puis relus les deux recueils publiés par Casterman (celui-ci est plus exhaustif).
Ça fonctionne à chaque fois comme un reportage, y compris pour les sujets du passé (les sœurs Papin). Armé d'un polaroïd, Teulé attaque frontalement, mène son enquête, pose les questions, montre les détails incongrus ou gênants. Et s'implique, se glisse à l'occasion dans les images, donne son sentiment, prend parti (ça lui a valu deux assignations en justice).
Il sourd de tout cela une impression d'urgence, parfois de panique. Le surprenant, c'est que la plupart du temps, on rit.
Le montage des pages va à l'essentiel, des placards de texte côtoient des images découpées, redessinées, trafiquées. Les esprits chagrins diront peut-être que ça n'est pas de la bande dessinée, mais on s'en fout.
Ces pages qui ne sont pas « belles » disent des choses essentielles sur le malheur et les misérables tentatives de chacun pour y échapper.
Pas étonnant que Teulé se soit ensuite reconverti dans les reportages télé et la littérature. Les premiers permettaient d'assouvir différemment son goût du bizarre et des rencontres. La seconde lui laisse la possibilité de déployer le goût du texte qui transparaît dans ces pages.
Parce qu'il a une plume, le Teulé.
Dans son introduction, l'éditeur en fait le père de tous les reporters graphiques d'aujourd'hui. Ça n'est pas faux, mais on pourrait à son tour le rattacher au *Gonzo journalism* du regretté Hunter S. Thompson. Un Thompson qui n'abuserait pas des substances qui modifient les états de conscience et qui se baguenauderait dans le fin fond des campagnes françaises, à la recherche d'une vérité sur la vie que seuls les barjots détiennent. ■

| *Jean-Pierre Mercier* |

Jean Teulé
Gens de France et d'ailleurs
Ego comme x,
255 p., couleurs | 38 €

Bazooka est-il soluble dans l'art contemporain ?

Plus de trente ans après la création de Bazooka, la fascination morbide qui se dégage des images créées par les membres du collectif est demeurée intacte. Assimilés avec raison au mouvement punk, Olivia Clavel, Loulou Picasso, Lulu Larsen, Kiki Picasso, Bernard Vidal et T5 furent parmi les tous premiers à rompre avec les idéaux progressistes, avec les slogans du type « changez la vie ». Dès 1973, ils incarnent la désillusion qui a suivi l'euphorie de mai 68.

De la même manière que les musiciens punks arboraient sur leurs vêtements, sans discernement apparent, portraits de Karl Marx, étoiles de David et croix gammées, Bazooka recycle l'ensemble du catalogue mythologique contemporain. Mao, la famine au Biafra, le professeur Tournesol, les Beatles, Bibi Fricotin, Pablo Picasso, la bande à Baader, les accidents de la route, les revues pornographiques… deviennent des icônes désincarnées qui toutes semblent jouir d'un statut égal au sein d'un maelström « anidéologique ».

Au-delà de la puissance visionnaire des images qu'ils ont créées (ou recréées), c'est aussi leur mode de diffusion qui demeure inégalé. Plutôt que de s'adresser à un lecteur consentant, ils infligent leurs intolérables créations à ceux qui ne leur avaient rien demandé. Les membres de Bazooka infiltrent les publications les plus diverses : *Charlie mensuel*, *Métal hurlant* mais aussi *Okapi* ou *Libération*. Leur intrusion dans le grand quotidien de gauche – où leurs dessins s'accompagnent de slogans vantant l'énergie nucléaire, les régimes fascistes ou l'exploitation des personnes handicapées – relève de l'interventionnisme sauvage, à l'instar des Sex Pistols lorsqu'ils scandalisèrent l'Angleterre en proférant des insanités dans une émission de télévision à l'heure du dîner en famille.

Dans *Bazooka / Un regard moderne*, catalogue d'exposition publié par les éditions du Seuil, on peut *a priori* s'étonner qu'il soit assez peu question de bande dessinée. Aucun des textes ne se penche sur l'apport singulier de Bazooka à ce média. Certes, les créations de Bazooka ne sont pas toujours composées de séquences d'images et débordent largement le domaine strict du neuvième art. Dans l'ouvrage, seize pages reproduisent des extraits de leurs publications[1] alors que pas moins de cent vingt-six sont consacrées à des « œuvres originales[2] ». Une proportion inverse aurait sans doute témoigné plus justement des activités du collectif. D'autre part, si parmi ces « œuvres originales », on trouve un certain nombre de reproduction de tableaux qui sont effectivement des créations uniques, elles se confondent avec des dessins, collages et autres planches de bandes dessinées dont le statut est tout autre. Ces derniers étant destinés *in fine* à être publiés, il s'agit d'étapes préalables à l'œuvre définitive. En les sacralisant de la sorte, en les assimilant artificiellement à des objets autosuffisants, « exposables » tels quels dans les galeries, on présente une vision biaisée qui sent la tentative de récupération.

Comme s'il fallait absolument faire entrer à rebours Bazooka dans la sphère exclusive de l'art contemporain – ce que ses membres ne souhaitaient manifestement pas – alors que ce mouvement se situait plutôt dans un *no man's land* entre la création plastique, l'illustration, le livre-objet et la bande dessinée. En attendant qu'un éditeur consacre un ouvrage au phénomène Bazooka présentant une vision plus large, cet épais volume aura au moins le mérite de faire redécouvrir l'une des expériences éditoriales les plus déterminantes et les plus méconnues qu'ait connues l'histoire de la bande dessinée. ■

| *Erwin Dejasse* |

1 | Qui se limitent ici aux six numéros d'*Un regard moderne* parus en 1978.

1 | Celles-ci ont été réalisées entre 1974 et 1980, soit les années d'existence de Bazooka avant que le groupe se saborde et que chaque membre suive sa propre voie.

Bazooka / Un regard moderne
sous la direction de Jean Seisser,
Le Seuil
200 p., couleurs | 40 €

Jojo à la recherche d'une maman

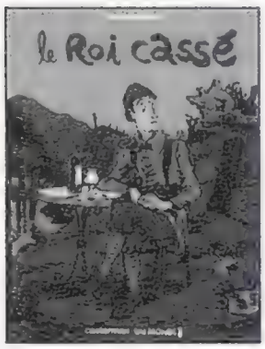
Dans cette quinzième livraison, le petit Jojo se met en tête de trouver une fiancée pour son papa. L'histoire est celles des ruses et stratagèmes déployés par Jojo et son complice Gros-Louis afin d'arriver à cette fin. Hélas, chacun de ces bons plans échoue lamentablement, l'un après l'autre. Toutefois, en fin de récit, et sans qu'il le doive à personne, le papa de Jojo présente Yasmine, sa fiancée, au fiston.
Tout est bien qui finit bien.

La morale qui se dégage de ce récit serait qu'il ne sert à rien de vouloir faire le bonheur des autres à leur place. Que l'on ignore beaucoup de choses des personnes qui vous sont les plus proches (le papa connaissait Yasmine depuis de longs mois, sans jamais qu'il évoque leur relation). Enfin, tous les protagonistes célibataires se retrouvent amoureux, en couple, même si l'on trouve ces réflexions : « *J'en connais qui donneraient cher pour redevenir célibataires* », et « *Pourquoi j'irais mettre en cage cet oiseau de paradis ?* ». Cet album tourne donc autour de la question du couple (il est vrai que la série s'articule depuis le début sur le couple Jojo/Gros-Louis), à moins, comme le dit Gros-Louis, qu'il s'agisse avant tout du désir d'affection. En effet, Geerts ne raconte-t-il pas plutôt l'envie de Jojo d'avoir une maman ?
A l'heure des familles décomposées et recomposées, il est agréable de voir un dessinateur pour la jeunesse en prise directe sur un thème d'actualité, et qui refuse de ne voir que le côté noir des choses. Car, à la différence d'autres séries à succès, Geerts ne succombe jamais à la violence, à la grossièreté, au cynisme. Ses personnages sont, qualité rare aujourd'hui, altruistes sans être nunuches ou exaltés.
Le succès de *Jojo* est dû aussi à la manière dont André Geerts égrène discrètement certaines audaces du langage de la bande dessinée qui ne sont pas encore bien passées dans le grand public. Par exemple, une manière d'envisager les cases parfois reprise à Bill Watterson, l'auteur de *Calvin et Hobbes*, le dessin et la disposition des phylactères qui n'a rien d'académique, l'intrusion soudaine de contre-jours…
Geerts semble s'amuser beaucoup du mélange des techniques, lorsque dans une même image il fait se côtoyer un classique contour en noir et blanc empli de sa nappe plane de couleurs franches, à la Hergé, avec le trait de pinceau dynamique, hérité de Franquin, qui trace son aquarelle en sépia. De ce point de vue, le dessin de couverture est emblématique, car réalisé en technique mixte où se mélangent pinceau, plume et crayon, les couleurs les plus vives, les plus saturées, jouxtant les plus fins aplats d'aquarelle.
Avec cette quinzième livraison de *Jojo*, Geerts réussit un cocktail frais, agréable, fédérateur et, oserions-nous dire, sain. On y trouve un thème universel relu par le biais de l'actualité, réalisé avec des moyens accessibles à tout un chacun, des plus petits aux plus grands, les diverses composantes de l'école belge classique avec ce qu'il faut de modernisme pour ne pas s'y enfermer. ■

| *Vincent Baudoux* |

Geerts & Salma
Jojo, t. 15
Une fiancée pour papa
éditions Dupuis,
48 p., couleurs | 8,50 €

Les déconcertantes aventures de Simon Virjusse



Huitième album de Nicolas Dumontheuil, *Le Roi cassé* se signale, comme la plupart des précédents, par l'originalité et la puissance de son sujet. Simon Virjusse, personnage principal et narrateur de l'album, est un poilu qui, écœuré par quatre années de vie dans les tranchées, est sur le point de déserter, quand il saute sur une mine. Cet événement lui vaut une rencontre avec la Mort – qui a pris les traits d'un familier –, laquelle se déclare tout aussi écœurée que lui par toute cette boucherie. (« *On croit qu'en ces temps cruels la mort jubile ! Mais rien ne sert d'avoir trop de plats quand on est rassasié !* ») La Mort l'a choisi, lui, Simon Verjusse, pour être « le dernier mort de la guerre ». Un document l'atteste. Et les cloches, en ce 11 novembre, de sonner derechef l'armistice.

Les gens aiment les symboles. Verjusse n'a même besoin de mourir pour de vrai. Il suffit que tout le monde sache qu'avec lui, et d'une certaine façon grâce à lui, le conflit a pris fin. Avec ses béquilles et sa personnalité tout ce qu'il y a d'anodine, notre héros est parfait pour endosser ce rôle (de héros, forcément). Reçu par le Président, défilant sur les Champs Elysées, assailli par la presse, courtisé par les femmes, la nouvelle vie qui s'offre à lui a d'abord des airs de triomphe. Mais bientôt surgissent les ennuis…

Il y a du Brindavoine en Virjusse, et Dumontheuil ne le cède pas à Tardi en ce qui concerne la dénonciation de toutes les compromissions et bouffonneries macabres de l'époque. De nombreuses séquences éveillent des réminiscences des meilleures pages de l'auteur

de *La Véritable Histoire du Soldat inconnu* : ainsi du Christ en croix, dans l'église, qui apostrophe le protagoniste, de l'atelier du sculpteur, des déambulations dans les égoûts ou du personnage errant dans la nuit, les yeux pleins d'effroi.

Mais Dumontheuil a de la verve et de l'imagination de reste. Ses personnages secondaires sont savoureux, ses dialogues ciselés. Le hic est que cette imagination est insuffisamment canalisée. Dans *Le Roi cassé* comme dans son œuvre précédente (*La Femme floue*, deux volumes parus en 2003 et 2004), il semble que l'auteur ne lâche son sujet qu'après en avoir exploré toutes les pontentialités, sans en écarter aucune. Ce parti d'exhaustivité alourdit le récit, l'allonge plus qu'il n'eût été nécessaire, et provoque chez le lecteur un sentiment de fatigue, de désinvestissement. La lecture d'un album de Dumontheuil se commence généralement dans l'euphorie et s'achève dans un relatif essoufflement. Comme dessinateur, l'auteur de *Qui a tué l'idiot ?* se plaît aussi à déconcerter en se rendant presque méconnaissable d'un ouvrage à l'autre. *Malentendus* cultivait une alliance originale de grotesque et de picturalité, *Le Singe et la sirène* s'égarait dans une vulgarité qui semblait forcée, *La Femme floue* était enlevé par un trait de pinceau économe et souple ; avec *Le Roi cassé*, Dumontheuil se rapproche de la famille des dessinateurs satiriques sans vraiment convaincre.

Il y a bien quelque chose de « cassé » ou de « malade » dans les albums de cet auteur par ailleurs très doué. ■

| *Thierry Groensteen* |

Nicolas Dumontheuil
Le Roi cassé
éditions Casterman, collection "Un monde", 96 p., couleurs | 15,75 €

Addition Pulp

Il est difficile de saisir immédiatement toute la teneur du récit que nous ont offert Mezzo et Pirus au début de l'année 2005. De ces deux-là, quasi indissociables en ce qui concerne la bande dessinée, on connaissait surtout les univers très marqués par le genre « noir » à l'américaine (*Mickey Mickey*, *Deux Tueurs*) et une tentative humoristique marquée par l'absurde ou le cynisme (*Un Monde Étrange*). Seul *Les Désarmés* (éd. Zenda) laissait paraître un projet plus global, vadrouillant entre *road-movie*, western et tragédie familiale. Alors, débarquer dans une série d'historiettes dont le seul point d'attache semble être la ville qui les accueille, et qui ne mettent en scène ni flic ni truand, a de quoi laisser perplexe. Certes, il y a bien ces petites « frappes », dealers, junkies légers, mais rien de plus que de banals post-adolescents fascinés par un fantasme *rock*, dont tous les pays dits « civilisés » regorgent. C'est donc par le biais de cette ville archétypale (de taille moyenne, en province), dont il suffit de taire le nom pour lui donner une dimension universelle, que les deux auteurs confèrent à leur projet un ciment narratif solide, soudant l'ensemble éclaté de personnages. Le repère, le premier, c'est le trait.

D'une précision extrême, il fige le mouvement, et plus encore les expressions et postures dans un idéal esthétique qui combine cultures *pop* et alternative. Un trait en pleine maturité, dégagé des effets de styles caricaturaux d'anciens travaux, et admirablement soutenu par le rehaussage de Ruby (coloriste de *Vitesse Moderne* de Blutch, *Salvatore* de De Crecy, *etc.*)
Pour appréhender la savante construction de la narration, il faut se souvenir des contraintes de la prépublication : d'abord parus indépendamment dans *L'Écho des savanes*, les chapitres du *Roi des mouches* doivent avoir leur logique interne, tandis que la somme de ceux-ci construit un récit plus ample, plus complexe. Chaque personnage bénéficie ainsi de son espace propre, nécessaire à la construction d'une identité dense, alors qu'est conservée au sein de l'histoire la marge nécessaire à une part d'improvisation. C'est donc par une addition de mini-scénarios ficelés au millimètre (les entrée en matière sont splendides, les chutes brillent par leur diversité et leur impact) que Mezzo et Pirus combinent précision, richesse et surtout liberté : au moment de la sortie de ce premier volume, les auteurs ne connaissent pas encore la fin de leur histoire. Pourtant, celle-ci semble déjà achevée, tant son provisoire « final » cristallise les aboutissants de chaque nouvelle. Rare performance, que même l'inachevé ait la puissance de la finition.
Cette conclusion, violente confrontation attendue entre les protagonistes, nous ramène aux précédents récits des deux auteurs, pleins de bruit et de fureur. Mais jamais ils n'étaient allés aussi loin dans l'exploration de leurs obsessions. En centrant leur histoire sur l'adolescence, et en se situant à l'opposé des préoccupations parfois oiseuses et nombrilistes de nombreux représentants des genres autobiographiques et autofictionnels d'aujourd'hui, les deux complices nous offrent un somptueux récit *rock & roll*, où la jeunesse retrouve sa part de mythe.
Le Roi des mouches fait entrer Mezzo et Pirus dans le cercle des auteurs dont le travail atteint enfin sa pleine maturité, débarrassé des *gimmicks* des récits de genre. ■

| *Alexandre Balcaen* |

Mezzo & Pirus
Le Roi des mouches
vol. 1 : *Hallorave*
éditions Albin Michel,
64 p., couleurs | 15 €

Du déchirement

Premier auteur du collectif *The Holy Consumption* (qui réunit Jeffrey Brown, Anders Nilsen et John Hankiewicz) à être traduit en français – au sein de la première fournée de la collection bandes dessinées des éditions Actes Sud –, Paul Hornschemeier fait d'ores et déjà figure de révélation.

Artiste à vocation conceptuelle, il teste dès ses premiers comics nombre d'expériences graphiques et narratives particulièrement stimulantes. Il y prouve sa maîtrise des formes (strip, illustration, nouvelle, roman graphique) et réfléchit déjà ses formats comme des tentatives d'adéquation avec le contenu. Ainsi, *Adieu, Maman* était à l'origine un projet d'objet atypique, le livre publié ayant été conçu pour n'être que l'introduction à un corps d'ouvrage constitué de pages arrachées.

Le récit débute comme son titre le suggère. Suite à la mort de la mère de famille, un père et son fils de sept ans (narrateur de l'histoire) tentent de survivre au drame, l'enfant rendu seul témoin de la dépression paternelle.

En dédiant à son père ce récit sur le deuil familial, Horschemeier laisse à supposer que cette histoire est son histoire, dont seul le trauma initial peut être raconté. Méditation sur l'indicible, cette démarche emprunte aux codes de l'autobiographie pour créer de la fiction. Tout en pudeur savamment contrôlée, le travail de deuil est surtout visible dans la description d'un quotidien déréglé, et c'est par l'atmosphère hantée du domicile familial, l'attitude des proches et la palpable dépression du père, que s'insinue toute la pesanteur mortifère.

L'annonce du pire se fait tout en douceur, pressentie par la nette inversion des rapports de responsabilité entre un père et son fils. Ce dernier, masque de lion sur le visage et cape au vent, joue l'unique rôle qu'il puisse endosser, celle de superhéros au rabais. Devant l'apathie paternelle, le jeune garçon devient seul gardien du foyer, fournit les excuses à l'absentéisme de son père, jusqu'à ce que le secret éclate et que le chef de famille finisse interné.

Étonnant parti-pris que de montrer l'enfant d'une telle force morale, guidé dans ses actes par une si profonde intelligence sensible. Incarnation de l'héroïsme inconscient, il fugue de chez ses tuteurs et part libérer son père. L'« évasion » réussie, le dernier voyage de ce résidu de famille nous amène à saisir à quel point toute la pudeur du récit n'était qu'un leurre destiné à préserver l'absolue violence de la dernière séquence

À la suite de ce climax (qu'il vaut mieux ne pas révéler ici), c'est sur une page titre que se clôt le récit, annonçant une partie de l'histoire qui ne sera jamais racontée (« *Chapitre Un : Nous sommes tous libérés* »).

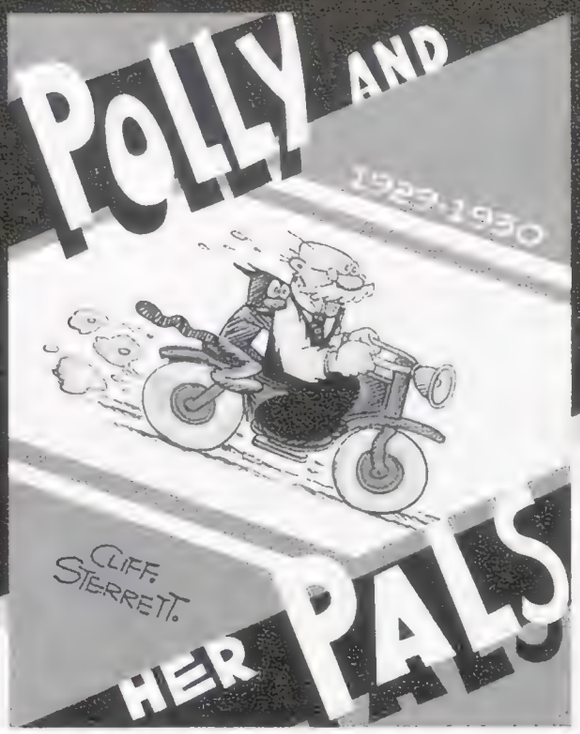
On ne peut malheureusement qu'imaginer le déchirement qu'auraient immanquablement provoqué les pages arrachées. Sous-entendre l'indicible

en représentant physiquement l'impossibilité de continuer à dire : le projet était un rien trop grand pour les contraintes économiques de l'édition traditionnelle. Mais il parvient malgré cela à transmettre une vision violente du deuil, toute la complexité d'un désarroi faisant vaciller les survivants sur les fils de l'irrationnel. ■

| *Alexandre Balcaen* |

Paul Hornschemeier
Adieu, Maman
Actes Sud BD,
128 p., couleurs | 17 €

Le chef-d'œuvre de Cliff Sterrett enfin traduit



« *Un admirable sens du mouvement et du gag.* »
CHRONIC'ART

« *Une montagne de combinaisons graphiques passionnantes… On rit beaucoup en lisant* Polly and Her Pals, *grande série sur la vie conjugale.* »
LES INROCKUPTIBLES

« *Le sentiment d'un pot de peinture dans lequel des haricots sauteurs auraient marmité quelque chose : de la dynamite !* »
TOPO

« *Tout simplement hilarant et toujours d'actualité.* »
ACTUABD.COM

« *Un dessinateur qui fait entrer dans ses pages tout l'air de son époque. Un vrai bonheur.* »
CANAL BD

« [La traduction d'Harry Morgan] *s'attache à rendre les tournures spécifiques en collant au français populaire des années 30.* »
POLYSTYRÈNE

« *Avec* Polly and Her Pals, *un superbe album rend justice à un chef-d'œuvre.* »
LE TEMPS

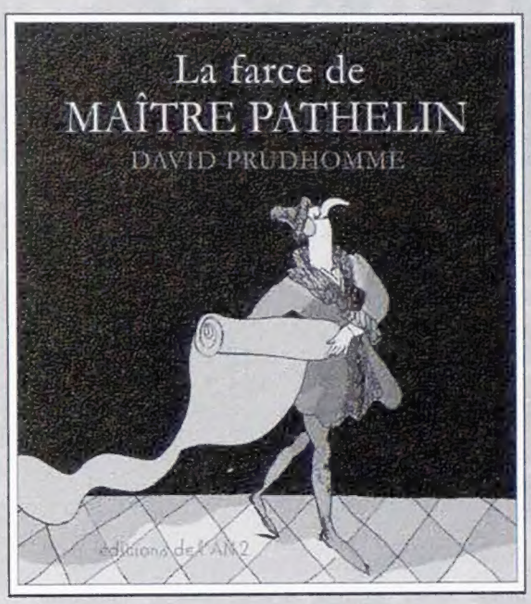
« *Le format 26 x 33 cm incite à s'enfoncer bien profondément dans le canapé pour dévorer les strips de Cliff Sterrett. Leur humour corrosif fonctionne toujours pleinement.* »
MÉTRO

éditions de l'AN 2

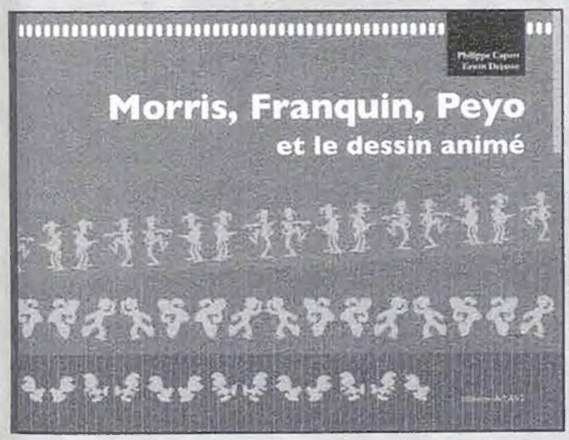
120 pages couleurs, cartonné, 32 €.
ISBN : 2-84856-032-0

QUATRE NOUVEAUTÉS EXCEPTIONNELLES

La farce de Maître Pathelin
David Prudhomme
124 pages en bichromie
PVP : 25 €
ISBN : 2-84856-054-1



L'Idiot
Anne Herbauts
Un livre + un DVD
48 pages couleur
PVP : 25 €
ISBN 2-84856-052-5



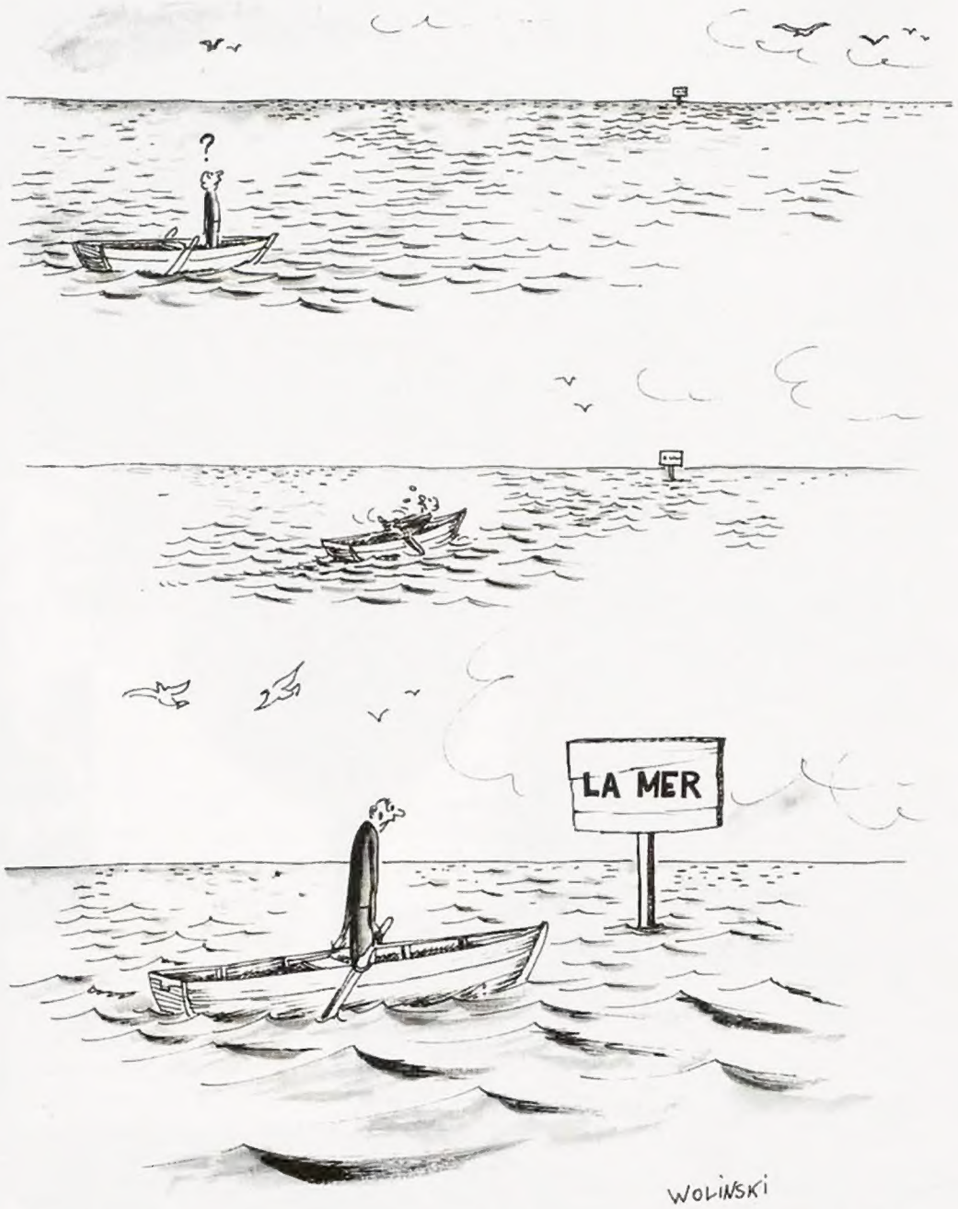
TOUT L'UNIVERS D'UN GRAND ILLUSTRATEUR

Verve
Ever Meulen
208 pages couleur
PVP : 36 €
ISBN : 2-84856-053-3

LE LIVRE-ÉVÉNEMENT

Morris, Franquin, Peyo et le dessin animé
Un livre + un DVD
136 pages couleur
PVP : 32 €
ISBN 2-84856-035-5

éditions de l'AN 2



9e Art - Les Cahiers du Musée de la bande dessinée - n° 12

La revue *9e Art* est une publication annuelle du **Centre national de la bande dessinée et de l'image** et des **éditions de l'An 2**

Rédaction - administration - publicité :
éditions de l'An 2,
1-3 rue de Saintes, 16000 Angoulême.
tél. 05 45 69 63 16. fax 05 45 69 63 06

Site internet :
www.editionsdelan2.com.
e-mail : editionsdelan2@wanadoo.fr

Directeur de la publication :
Jean-Marie Compte

Rédacteur en chef :
Thierry Groensteen

Maquette : Christian Mattiucci

Comité de rédaction :
Vincent Baudoux, Gilles Ciment, Thierry Groensteen, Jean-Philippe Martin, Jean-Pierre Mercier, Harry Morgan, Annie Renonciat, Jacques Samson, Gaby Scaon et Thierry Smolderen

Ont collaboré à ce numéro :
Alexandre Balcaen, Julien Bastide, Évariste Blanchet, Erwin Dejasse, Blanche Delaborde, André-Marc Delocque-Fourcaud, Jean-Paul Jennequin, Bernard Joubert, Alexis Laballery, Clément Lemoine, Frédéric Paques, Christian Rosset, Catherine Ternaux et Chris Ware

En couverture :
dessin de Wolinski tiré de *Hit Parade*, Denoël 1969 et Albin Michel 2003..

© CNBDI / éditions de l'An 2 pour l'ensemble des textes.
Nous remercions chaleureusement les auteurs et éditeurs détenant les droits sur les illustrations reproduites dans ce numéro

ISSN : 1268-757 X.
ISBN : 2-84856-057-6

Dépôt légal : janvier 2006

Publié avec le concours du Centre national du Livre

Imprimé en décembre 2005 sur les presses de Oudin à Poitiers

éditions de l'AN 2

CENTRE NATIONAL de la BANDE DESSINÉE et de l'IMAGE

ISBN 2-84856-057-6
AS 2385
19.50 €

Les dictionnaires de la BD au banc d'essai 228

Hommages 236

André François

Charlie Schlingo

Comptes rendus 243

Blutch / Philippe Dupuy

Joann Sfar / Paul Gravett

Capsule cosmique

Gabrielle Bell / Bazooka

Michel Rabagliati

Jean Teulé / Hugues Micol

Geerts / Dumontheuil

Mezzo & Pirus

Paul Hornschemeier

Le sourire de la Joconde, la feuille

Canson et l'adieu aux armes 4

Actualité du Musée 6

Littérature et bande dessinée 10

Romans graphiques / Romanciers-scénaristes / Anne Sibran / Ubu

Richard McGuire 38

Entretien

Here, présenté par Chris Ware

Les 30 ans de Métal hurlant 56

Le contexte éditorial / Réminiscences critiques / Les hors série / Ah ! Nana / Un récit complet de Nicole Claveloux

Noir c'est noir 84

Peur(s) du noir : le film de Prima

Linea / Charles Burns / Edmond Baudoin / La tradition des ombres chinoises / Le noir dans les planches du Musée

La BD animalière 150

La constellation des chats

Maus, de Spiegelman / T.S. Sullivant

Figures récentes de l'animalité

Wolinski 182

Conversation / Wolinski et ses doubles

Paulette / Les années Charlie